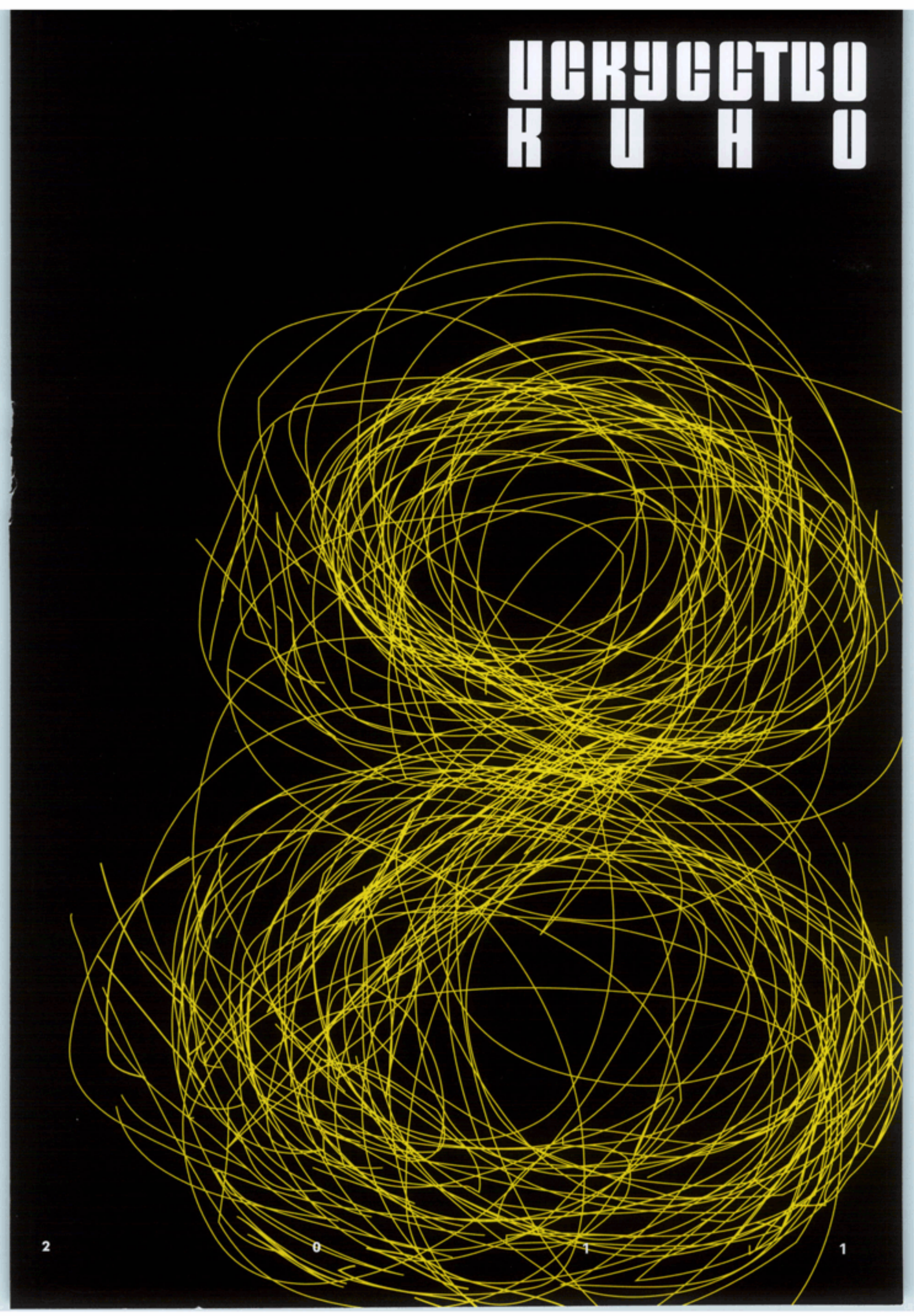
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 1

перец

новый телеканал

www.peretz.ru

ДТВ

Указанный логотип является кобрендингом вещаемой телепрограммы СМИ «ТВ Дарьял»

Реклама. Лицензия Серия ТВ № 13155 от 06.03.2008 года.

Этот номер посвящен главному фестивалю отечественного кино «Кинотавру», который в последнее время стал не просто смотровой площадкой для годовой продукции, не только местом проведения разнообразных профессиональных дискуссий, но и катализатором новейших явлений и тенденций российской кинокультуры. Именно здесь, в Сочи, фильмы нескольких молодых режиссеров, собранные в концептуальные программы, задали смысловой и эстетический контекст, который дал возможность заговорить о появлении новой режиссерской смены. «Кинотавр»-2011 предъявил совершенно неожиданные повороты в этом важном для нас сюжете.

В рубрике «Здесь и теперь», публикуя «круглый стол», который журнал провел на «Кинотавре», мы знакомим читателя со взглядами режиссеров, критиков и продюсеров на смену картин мира, предложенных «новыми тихими», как назвал свое поколение (использовав термин Сергея Шнурова) один из его лидеров Борис Хлебников. О своем отношении к этому поколению очень откровенно говорят Александр Роднянский, президент «Кинотавра», и председатель жюри конкурса полнометражных фильмов Александр Миндадзе. В двух репертуарных разделах мы рецензируем фильмы и полного, и короткого метра.

Острейшие проблемы сегодняшнего кинопоказа обсуждаются в разделах «Разборы» и «Media», в том числе и в большой сочинской дискуссии о радикальных изменениях как в традиционном кинотеатральном показе, так и в Сети. В «Опыте» и в «Именах» мы предоставляем слово создателям самых обсуждаемых фильмов из программ «Кинотавра», в первую очередь, Андрею Смирнову, получившему в Сочи приз «За Честь и Достоинство».

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №8/2011

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
«Новые тихие»
Режиссерская смена — смена картин мира
«Круглый стол» «ИК» на «Кинотавре»

21
АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ
Молодые — буржуазный взгляд на мир
Беседу ведет Федор Бондарчук

РЕПЕРТУАР

27
НИНА ЗАРХИ — АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ
Не по курортному, а по гамбургскому…
Сочи-2011

34
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Различение
«Безразличие», режиссер Олег Флянгольц

37
ЕЛЕНА СТИШОВА
!Venceremos!
«Родина или смерть», режиссер Виталий Манский

42
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Фемина торжествующая
«Портрет в сумерках», режиссер Ангелина Никонова

46
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Большие и малые
«Охотник», режиссер Бакур Бакурадзе

49
НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Завтра будет хуже, чем вчера
«Громозека», режиссер Владимир Котт

54
ОЛЬГА ШАКИНА
Синдром третьего фильма
«Бедуин», режиссер Игорь Волошин

57
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Идеологическая комедия
«Два дня», режиссер Авдотья Смирнова

О П Ы Т

63
Прямая речь
Фрагменты пресс-конференций на «Кинотавре»

РЕПЕРТУАР

77
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ:
«Короткий метр — отличный тренажер»
Беседу ведет Елена Стишова

82
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Обстоятельство времени
«Незначительные подробности случайного эпизода», режиссер Михаил Местецкий

85
ЕЛЕНА ПАИСОВА
Болт
«Мир крепежа», режиссер Михаил Сегал

ИМЕНА

89
АНДРЕЙ СМИРНОВ
Золотое время жизни
Беседу ведет Виктор Матизен

КОММЕНТАРИИ

105
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Догнать «Заратустру»

РАЗБОРЫ

111
ОЛЕГ БЕРЕЗИН
По модели вечного двигателя
Особенности и проблемы дистрибьюции и кинопоказа в России.
Беседу ведет Даниил Дондурей

122
КСЕНИЯ ЛЕОНТЬЕВА
Как продать кино в России

MEDIA

129
«Айда в кино!» — уже в прошлом
Кинозрители в Сети
«Круглый стол», состоявшийся в рамках «Кинотавра»

ЧТЕНИЕ

145
ПАВЕЛ ФИНН, ЕЖИ ГОФМАН
Моя Сибирь
Сценарий (окончание)

172
АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

SUMMARY

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Сочи. Зимний театр

«Новые тихие»

РЕЖИССЕРСКАЯ СМЕНА — СМЕНА КАРТИН МИРА

КИНОТАВР-2011

В дискуссии, организованной «ИК» на «Кинотавре», принимают участие режиссеры Б.Хлебников, А.Звягинцев, В.Манский, М.Местецкий, драматург Е.Гремина, продюсеры И.Мишин, А.Рузанов, А.Роднянский, критики Е.Стишова, А.Плахов, З.Абдуллаева, В.Белопольская, Н.Зархи, В.Матизен, Л.Малюкова, Ганс Иоахим Шлегель (Германия). Модератор дискуссии Д.Дондурей.

Даниил Дондурей. Последние три года в этом зале на финальной конференции каждого «Кинотавра» мы обсуждали тему «Как мы готовим кризис кино». Кризис этот уже происходит, что в том числе видно и по программам «Кинотавра», и по целому ряду других процессов. Но есть одна проблема, которая касается того, что мы назвали «смена поколения», или «режиссерская смена». Как вы знаете, когда сюда приезжают отборщики любых международных фестивалей, да и российских, они, конечно, интересуются в первую очередь фильмами тех пятнадцати режиссеров авторского кино, которые вошли в него в последние три-четыре года. Каждый снял не более трех картин. Все эти фамилии вы знаете, не буду их здесь обозначать, потому что кого-то забуду. Именно от них — по произведениям этих режиссеров, — как отметил премьер-министр на встрече с кинематографистами 1 февраля, мир узнает, что представляет собой современная Россия. Они являются сегодня большинством тех авторов, чьи картины участвуют от нашей страны в мировых фестивалях всех рангов.

Конечно же, их нечто важное объединяет. Я имею в виду содержание, общее ощущение времени, мировоззрение, взгляд на жизнь. Встречаешься с режиссерами любых поколений, которые только что посмотрели эти фильмы, в правительстве с вице-премьером, с которым довелось обсуждать принципы инвестиций в киноиндустрию, с обычными людьми, любящими кино, с отборщиками различных кинофестивалей, с аналитиками... Все говорят одно: а чего это они такие депрессивные? У них нет каких-нибудь других «картин мира»? Всем кажется, что ведущие российские кинорежиссеры снимают однообразное неправильное кино. А еще где-то есть правильное, о котором они почему-то не думают и которое презирают. Вот тема нашего сегодняшнего обсуждения.

Позволю себе высказать несколько собственных гипотез по этому поводу. Мне кажется, что то, что большинство принимает за депрессию, за безнадежное ви́дение жизни, объединяющее все работы, — это практически не обсуждаемая серьезно в нашем публичном поле проблема острейшего морального кризиса в обществе, в системе отношений, всюду. Всепроникающее

моральное нездоровье. Основа разрушающейся ткани социальных, человеческих, психологических, производственных, политических, этнических, любых других отношений... Вы знаете, что 71 процент наших соотечественников не доверяют другим людям, а 59 процентов — никому, кроме собственной семьи. Мы вышли на первое-второе место в мире по самоубийствам, в том числе и в возрасте 10—17 лет. Наши подростки на первом месте в Европе по по-

«Бумажный солдат», режиссер Алексей Герман-младший

треблению героина. Есть еще одно очень печальное исследование Института социологических исследований (конец 2010 года): 60 процентов молодых людей от 18 до 35 лет считают, что в их жизни ничего от них не зависит. Ни от их личных способностей, ни от труда, ни от таланта или ответственности. Главное — правильно устроиться в жизни.

Конечно, каждый автор имеет собственный мир, уникальную картину происходящего. Но если смотреть эти примерно 20 заметных фильмов, снятых за последние несколько лет, о которых стоит говорить, то в них вы увидите абсолютное недоверие авторов к государственным институтам, ненависть к ментам, к полиции, а ведь это основной институт государства. В программе фестиваля, по меньшей мере, в трех фильмах, вы найдете издевательское презрение к милиции-полиции. Второе — это, конечно же, распад социальных связей. Психологических, семейных, дружеских, производственных, самых разных. Во многих фильмах. Распад «святая святых» — кровных отношений, как это происходит в фильме Сигарева «Волчок». То, что у Дарденнов кажется естественным, здесь принимает какие-то особые формы. И еще: острейшая проблема одиночества. Бесконечные формы того, что человек с закодированной в нем способностью к жизни не справляется с российскими реалиями — перепутанными, переверченными, все время мутирующими. В фильмах молодых режиссеров невероятное экзистенциальное одиночество. Наконец, в фильме Звягинцева сюжет о том, что основная российская драма вовсе не только во власти, в политической системе, интеллигенции, телевизоре. Сгнил триста лет любимый российской культурой простой человек. Тот самый, которого надо жалеть, — страдающий, несчастный главный герой российской цивилизации.

Это моя субъективная версия. Но, согласитесь, это довольно серьезное послание обществу. А оно, оказалось, не умеет ни анализировать это, ни ставить соответствующие задачи, эта тема абсолютно табуирована. Можно говорить о чем угодно — об откатах в правительстве, о чудовищных генералах в МВД, о несвободе, но нельзя — о моральном кризисе российского человека. Фильмы новой режиссерской волны — очень серьезные артефакты, выполняющие, на мой взгляд, функцию своего рода зондажа ситуации.

Я благодарен нашим авторам, кинематографистам, предчувствующим, что происходит с российским обществом (ну, конечно, эти темы есть и в литературе, и в театре), за то, что они оказываются сильнее продюсеров. И слава богу, что у нас слабые продюсеры. Вы были вчера на питчинге, где говорили в основном о деньгах: вернутся, не вернутся... Режиссеры понимают, как важно снимать эти фильмы, даже если, кроме зрителей Каннского фестиваля и «Кинотавра», их никто не посмотрит. Они убеждены, что в нашей стране, безусловно, культура и мораль намного сильнее экономики. Все остальное от этого произрастает.

Борис Хлебников. Я очень коротко хотел сказать про чернуху. Честно говоря, тоже пытался разобраться, что это такое... Невозможно же, например, любую трагедию Шекспира назвать чернухой. Хотя количество убийств и насилия там намного больше, чем в любом российском фильме. Думаю, то, что мы называем чернухой, — это наша невнятность высказывания. Вот у меня к самому себе и к нам всем есть это обвинение: невнятность самого языка и послания. Когда мы рассуждаем на какую-то тему, то говорим очень скомканно, больше переходим на ругань, чем на прямой рассказ. Опять же невозможно назвать «Таксиста» или «Соломенных псов» чернухой. Нет, это трагедии. И в этом смысле я принимаю обвинения в том, что называют чернухой. На самом деле это наша художественная невнятность, правда. И про себя самого все это могу сказать. Вот Даниил Борисович говорит о том, что мы предчувствуем какой-то ужас, страх перед властью, перед жизнью. Да... Очень правильно Сергей Шнуров назвал наше поколение — «новые тихие». Это очень точное название. Мы ругаемся и боимся всех этих ментов — пятимся назад и как бы шепчем: сволочи, ублюдки и т.д. На мой взгляд, кино должно быть уже намного более громким и свободным. Мы должны не шептать, а производить кино куда более прямого социального действия.

Елена Стишова. Я начну с полемики с Даниилом Борисовичем. Предчувствие моральной катастрофы — очень красиво звучит. Как предчувствие гражданской войны. Но я бы сказала: не предчувствие, а чувство. Может быть, оно не выражено на уровне манифеста, которого мы все, очевидно, ждем, но чувство это есть, и оно повторяется в лучших фильмах — для меня это очевидно. Тема, которую заявил наш журнал, — глобальная, мягко говоря, диссертационная, во всяком случае требующая самых разных комплексных подходов. Чтобы говорить внятно, нужно быть очень конкретным, тогда тебя как-то поймут.

Все, о чем я думала и писала последние пару лет, — попыталась уложить в некий дайджест, который хочу вам сейчас изложить. Первое: это сформировавшееся, сложившееся поколение художников, «новые тихие», как сказал нам сейчас Борис Хлебников, они имеют опыт, социальный и культурный, сложившийся уже в постсоветские времена. И так получилось исторически, что этот опыт оказался негативным. Совершенно понятно, почему. Напомню вам, что раскрылись «хляби небесные», рухнуло такое... очень много тайного стало явным. Причем в таких невероятных количествах, что трудно было это даже переварить. Но мне кажется, что этот негативный опыт, который получило поколение художников, вошедших сейчас в культуру, очень полезный. Отрезвляющий опыт, который уже сейчас позволяет многое откорректировать в нашем культурном процессе уже на достаточно длинном историческом отрезке времени.

Именно негативный опыт избавил нашу кинокультуру (я, конечно, не беру весь кинопроцесс в целом, а лишь лучшие фильмы) от того инфантильного «прекраснодушия», которое многие путают и продолжают путать сейчас —

часто намеренно — с гуманизмом. На мой взгляд, это никакого отношения к гуманизму не имеет. И гуманизм, это великое завоевание русской культуры XIX века, гуманизм особого розлива — русский с православной подстежкой, — превратился сейчас в расхожую монету. С его вроде бы вполне бесспорной позиции очень удобно шельмовать новое поколение художников, обвиняя их во всех смертных грехах и прежде всего в антипатриотизме, презрении и нелюбви к собственному народу. Я не буду сейчас называть имена и фильмы, но думаю, что все, участвующие в нашем «круглом столе», прекрасно понимают, кого я имею в виду. Это извечная борьба между архаистами и новаторами, борьба идеологическая, очень тяжелая, сложная, я бы даже сказала, политическая борьба. Думаю, что скоро она не кончится, ибо адепты этой самой архаики, которая прикрывается великой русской традицией, имеют поддержку во власти.

Теперь вторая вещь, очень, мне кажется, важная. Мы потеряли зрителя. И это катастрофа. Мы ничего не знаем про него. Это, что называется, слабое звено в нынешней кинокультурной вертикали. Я тоже ничего внятного по этому поводу сказать не могу, читаю работы известных социологов, в частности Бориса Дубина, и даже у него внятного ответа не нахожу. Если у кого-то есть соображения, в какую сторону нужно крутить руль, чтобы зритель шел на наше российское кино, пусть выскажется. Я же замечу, что мы имеем дело с новым мышлением, под флагом которого происходила наша перестройка. Им обладают художники, которые делают лучшие фильмы, но и в головах наших зрителей тоже произошла какая-то подвижка. Как остроумно написал один из моих студентов, «сейчас так не снимают, и сейчас так не смотрят». Изменилась сама рецепция. Вся система восприятия артефактов стала другой. И в этом, конечно, нужно разобраться. Все эти процессы равным образом связаны как с сознательным, так и с бессознательным. Преданный забвению Карл Маркс все-таки был прав, когда говорил, что бытие определяет сознание, равно как и сознание, да и подсознание, определяют бытие.

Еще одна вещь, которая мне кажется тоже важной. Говоря о негативном опыте, который мы все обрели в советскую пору, я хотела бы опереться на великого поэта и мыслителя Иосифа Бродского, который писал, что в результате отрицательной селекции, которая десятилетиями происходила в нашей стране, мы пришли к «антропологической катастрофе». В целом ряде фильмов, например в том же «Волчке», дается глубокое толкование этой катастрофы, которую здесь уже назвали разрывом кровных связей.

И наконец: чтобы одолеть выдвинутую на обсуждение проблему, требуются фундаментальные подходы: психологические, социологические, культурологические и прочие. Нужна серия трудов академического плана. У нас их нет. И это тоже катастрофа. Помните знаменитый вопрос Шукшина: что с нами происходит? Он так и висит до сих пор. Его можно повторять и повторять.

Елена Гремина. Я тоже хотела возразить Даниилу Борисовичу. В его речи прозвучало, что предчувствие некоей катастрофы как-то связано с недостатками в кино и в искусстве... Но вообще, если мы посмотрим на историю культуры, то можем вспомнить Серебряный век, который предшествовал революции, или грандиозную катастрофу, которая изменила лицо Европы, — революцию 1789 года. Перед ней были созданы такие великие вещи, как «Опасные связи», вот уж хит так хит, и «История Манон Леско» — неувядающая мелодрама. Поэтому мы живем как раз в прекрасное время для того, чтобы авторы могли высказываться и транслировать то, что они почувствовали. Но здесь, поскольку кино является индустрией, между автором и зрителем стоит продюсер. И получается: авторы что-то почувствовали, написали, сняли — и вот уже зрители смотрят. На самом же деле для того чтобы высказался кинематографист, нужны деньги и личность продюсера. Кризис я лично вижу именно здесь. Люди высказываются, как они могут. Вот Хлебников себя обвиняет, что он невнятен, кто-то еще себя обвинит в чем-то. Это

искренне, они высказались, как умели. А что мы имеем с продюсерским кино? Гомункулусы, выращенные в пробирке. Сценарии, которые переписываются всеми людьми, включая курьера. Мы могли видеть плоды такой работы и в части проектов, которые были заявлены здесь, в питчинге, да и в фильмах «Кинотавра». Натужная драматургия, и я как человек, много работающий со сценариями, вижу, что где-то, вместо того чтобы историю прорабатывать правильно, укрепляя, углубляя ее, начинается паника, накручивание поворотов, оттого и история плывет горизонтально. В результа-

«Бубен, барабан», режиссер Алексей Мизгирев

те получается то, что в Древней Греции называлось химерой, — голова волка, крылья орла, хвост крокодила. Видно, что со слезами на глазах, со скрипом все сделано. «Кармен», «Манон Леско», «Дама с камелиями» тоже ведь коммерческие хиты, но насколько это свободное, с любовью сделанное авторское высказывание.

Необходимо развивать сложные экспертные оценки, пока заказчики заявляют — пусть все будут живы. Это тоже чисто механистический подход. Ну представьте себе, что героиня «Дамы с камелиями» в конце концов не умирает, у них с Арманом будут внуки, а Ромео и Джульетта открывают семейный бизнес. Такой оптимизм уничтожает эти истории, потому что мелодрама — это коммерческий жанр и зритель в конце должен рыдать, потому что любовь, она так скоротечна, а герои в конце умирают. Когда я сегодня читала статью Лидии Масловой, которая пишет, что главный герой фестиваля — бабло... Я, к сожалению, действительно вижу многочисленные шаманские заклинания «как нам вернуть зрителя в кинотеатр». Мне кажется, что вопрос не в том, что режиссерская картина мира такая или другая, а в том, что режиссеры, которые могли бы снимать, годами не могут запуститься. Я много таких ситуаций знаю. А вместо этого в нашем кино идут римейки всего на свете. Возникла чуть ли не паника — привлечь зрителя в кинотеатр. Мне кажется, это является негативным моментом, который индустрия должна как-то преодолевать. Прежде всего мы встретились лицом к лицу с продюсерским кризисом плюс... с развитием истории.

Теперь про чернуху... Мы с «новой драмой» все это проходили. Десять лет назад была одна ситуация, а сейчас совершенно другая. Вот на «Золотую маску» приезжает спектакль «Экспонаты», пьеса Вячеслава Дурненкова, та-

лантливого драматурга. Ее поставил Марат Гацалов из города Прокопьевска. Понимаете, небольшой шахтерский город с черным снегом, со всеми соответствующими делами. Теперь там все ходят в театр на семьсот мест. Что такое «Экспонаты» — чернуха? Нет. У меня, например, ощущение ужаса пропадает, когда вижу сильную пьесу, фильм, спектакль. У меня слезы на глазах. Мне хочется жить, так я трагедию переживаю... А вот когда плохо сделано — вылезает только грязь и мерзость. Мне кажется, что все дело в качестве, а не в этих тупых разводках. Просто появилось поколение новых режиссеров, появились площадки, фильмы, связанные с появлением новой драматургии.

Зара Абдуллаева. Вчера я была на питчинге, и у меня сложилось странное впечатление. Конечно, многое зависит от умения участников подать проект, наверняка необходимы репетиции, специальные тренинги и так далее. Но я не об этом. Меня поразило, что наши циничные продюсеры оказались более вменяемыми, чем люди, которые представляли так называемые авторские проекты. Я тоже, хотя совсем не продюсер, ищущий в проектах коммерческий профит, не почувствовала хоть какой-то, кроме более или менее случайной, мотивации авторов. Или же они не смогли себя преподнести. Но мотивация в любом случае должна была быть угадана. Увы. Довольно прямолинейные, банальные вопросы, которые задавали тертые продюсеры, не получали ни дерзких, ни неожиданных ответов, ни ответов по существу. К сожалению.

Второе. Мне кажется, что эту мантру про депрессивность русского кино нужно отменить, потому что она есть на самом деле псевдоним чего-то совсем другого. Мы в журнале «Искусство кино» несколько лет назад поддержали новую режиссерскую смену. Авансировали ее. Стратегически это правильно. Но Борис Хлебников сегодня сказал то, о чем мы не раз говорили в кулуарах. Упреки, которые адресуют этой режиссерской смене, связаны, на мой взгляд, не с пресловутой депрессивностью, а с художественной недостачей, с невозможностью внятного и смелого художественного высказывания. Мы, критики, не только поддержали этих режиссеров, но и завысили оценку их фильмов, потому что вокруг полно мракобесов. Такая ситуация не вполне честная и в каком-то смысле для режиссеров унизительная.

Приведу пример из другой оперы, чтобы не упоминать какого-нибудь одного кинорежиссера, который в этом случае не совсем справедливо возьмет на себя удар. Когда я смотрю спектакли Дмитрия Чернякова, которого наша музыкальная критика защищает, хотя он как будто не нуждается в этом, поскольку успешный, много работающий на Западе и здесь режиссер, то понимаю: они вынуждены это делать, ведь на него ополчаются оперные ретрограды. Но эти ретрограды уже не могут лишить Чернякова работы ни там, ни тут, как было с Эфросом, которого неприлично было критиковать, даже когда прогрессивный критик считал это нужным, так как это угрожало режиссеру потерей работы. Теперь другая ситуация. Но манеры те же. Ни Хлебникова, ни Попогребского, никого из наших лучших режиссеров критиковать нехорошо, потому что на них катят бочку в Думе и так далее. Вполне благие и даже искренние намерения мешают, я думаю, режиссерам. Возвращаюсь к Чернякову. Недавно в «Искусстве кино» было опубликовано интервью с Курентзисом, который работает с Черняковым. И он, дирижер, говорит о тяготении этого режиссера к голливудизму, мейнстримности и т.д., то есть ровно то, что обязаны были сказать именно критики, оберегающие оперного, так сказать, новатора от общественных знаменитостей, живущих прежними представлениями об оперной режиссуре. И вот сегодня даже Борис Хлебников, мягкий человек, говорит о том, о чем мы, опасаясь, что этой режиссерской смене не дадут денег, что они не будут снимать, говорить тушуемся.

Суть обсуждаемых сегодня проблем не касается депрессивной или недепрессивной картины мира, суть эта — в ограниченности личностного масштаба, в пределах дарования, да и просто в честности по отношению к себе. Когда режиссер это понимает, он принимает то или иное решение.

Пожалуйста, пример. Александр Расторгуев и Павел Костомаров с их замыслом «Я тебя люблю». Они отправились к ростовским парням и девчонкам, раздали им камеры, понимая собственный тупик. А могли прекрасно снимать очередной какой-нибудь фильм, и фестивали были бы довольны. Но работать как наемные режиссеры, оставаться только профессионалами они себе не позволили. Здесь для меня очевидны абсолютная мотивация и риск, ведь, начиная это предприятие, они не знали, куда оно заведет. Их замысел — типичный work-in-progress. Их работа, возможно, и не должна была заканчиваться

«Волчок», режиссер Василий Сигарев

фестивальным «продуктом», в данном случае компромиссным, если помнить о намечавшемся долговременном исследовании. Но жизнь заставила экспериментальную работу адаптировать к условиям показа, хоть клубного. Как говорит Расторгуев, в Ростове никто не задает вопрос, написал ли Шолохов «Тихий Дон». Там знают, что он написал. Я это к тому, что Расторгуеву с Костомаровым нужна была пауза в собственных съемках, персональные и рабочие поиски в другой зоне, для того чтобы прощупать свои будущие, временно — на тот период жизни — иссякшие авторские возможности и интересы.

Когда нас что-то жмет в фильмах этой режиссерской смены, это связано только с недостаточной художественностью, смелостью авторского взгляда. Но если б мы не видели потенциал этих режиссеров, то и говорить было бы не о чем. А раз мы верим в них, то и честность по отношению к ним должна быть, по-моему, соответствующая. Я за ситуацию, когда критика этих режиссеров не лишит их финансирования.

Вот румыны освоили свое, то же самое, в сущности, что и наше, пространство, к которому только приглядeлись новые российские режиссеры, но по-настоящему его не осмыслили. Речь идет и о текущем времени, и о прошлом. Свое прошлое те же румыны отрефлексировали в кино, поляки — с глубокой полемической неоднозначностью — в театре. А мы — нет. Но без этого не складываются никакие картины мира, о которых мы вроде пришли сюда поговорить. Поэтому, традиционно отрабатывая справедливые упреки продюсерам, необходимо, я думаю, взбодрить и режиссеров, если они себя считают авторами и действительно режиссерской сменой, а не работниками артхауса, главной мотивацией которых является фестивальный успех, но не образ и не способ жизни.

Игорь Мишин. Я, может быть, какое-то провокационное русло сразу задам... Сначала самокритично Борис Хлебников сказал, что, может быть, мы невнятно высказываемся на социальные темы... Зара тоже предположила, что это может быть неталантливость, художественная несмелость... Произнесен точный термин «новые тихие». А давайте мы с вами просто прикинем такую ситуацию. Мы же рассматриваем историю формирования нового режиссерского

«Другое небо», режиссер Дмитрий Мамулия

поколения, должны попытаться ее рассмотреть не в отрыве от жизни, да и кинематограф — не чистое искусство, которое в нашей стране с ее экономическими и политическими реалиями создается в пробирке.

Смею провокационно сказать, что, на мой взгляд, режиссеры, которые формируют новую картину мира, заслуживают всяческого удивления и поощрения, независимо от степени эстетического качества их работ. Потому что на сегодняшний день это чуть ли не единственные художники среди всех основных культурных слоев, которые в массе своей пытаются сформулировать новые смыслы нашей жизни. За последние десять лет в нашем обществе не сформулированы никакие общественно значимые идеи, не формулируются объяснения переживаемого периода, реформирования экономики, любых отношений в обществе — социальных, межнациональных, психологических. Сегодня из всех искусств и видов культуры только кинематограф пытается нащупать эти новые смыслы. На фоне интеллектуальной импотентности нынешней власти, когда в общество не вбрасываются никакие идеи, которые могли бы консолидировать его, возникает некая пустота, в которой режиссеры этой волны пытаются построить хотя бы какую-то картину мира. И каждый делает это, как ему видится, как он ее переживает. Пропускает все эти процессы через свою биографию, через свою среду, в которой он сформировался. Как человек и как художник.

Мне кажется, что эта проблема медленного построения более или менее общего взгляда на мир заключается не в недостаточном финансировании, не в невнятности такой профессии, как продюсер, в нашей стране и, тем более, не в неталантливости режиссеров. Проблема гораздо глубже. Она плоть от плоти, кровь от крови неких общественных процессов, которые идут за рамками ки-

но, вне придумывания сценария и съемок фильма. У нас нет людей, которых мы могли бы условно назвать совестью нации, нет общественных деятелей, способных вбрасывать продуктивные идеи, которые бы люди начали по-настоящему переживать, примерять на свою семью, на собственную жизнь. И в этом смысле кинематографисты как художники, рефлексируя эти взгляды, обсуждали бы свое их ви́дение со всей страной. А не только разного рода экономические подвижки или проведение чемпионата мира по футболу. Нет подлинных гуманистических идей, связанных с пониманием жизни в нашем государстве.

Здесь получается такой замкнутый круг: если художник позволит себе, даже найдя какой-то бюджет, снять картину, попробовать сформулировать какие-то ценности, которые могут быть не одобрены нынешней властью, то получим историю «России 88» Павла Бардина. Но для такой картины невозможно найти аудиторию в нашей стране. Ее не покажет ни один телеканал, не будет театрального проката. А ведь основные проекты продолжают финансироваться государством, которое, в свою очередь, не способно сформулировать никаких идей, запустить какую-то позитивную общественную дискуссию. И все вопросы режиссуры, которые мы здесь обсуждаем, — не к режиссерам, они с большим трудом делают все, что умеют. У кого-то получается лучше, у кого-то хуже, но это не вызывает нужного резонанса в обществе, потому что оно в полной дезориентации. Не знает, зачем мы живем, какая система общественных отношений должна быть построена в нашей стране.

Виктория Белопольская. Хочу сразу ответить Игорю Мишину, причем от лица отборочной комиссии «Кинотавра». Мне хотелось бы обратить его и ваше внимание на то, что на этом фестивале есть целый ряд картин, которые прямо отвечают на его вопрос. Но вы не сможете не отметить такого явно нового героя, появившегося в нашем кино, как абсолютно бесправный человек, не способный влиять на свою судьбу. Этот герой переходит из фильма в фильм, он живет в конкретных социополитических обстоятельствах. Это не героиня фильма «Волчок», которая в довольно лабораторном межличностном пространстве существует, это герои в очень конкретных обстоятельствах. И таких героев у нас как минимум семь. Я думаю, что в каком-то смысле это ответ на ваши обвинения.

И.Мишин. Извините, но, по-моему, вы меня не поняли. У меня как раз не было никакого обвинения, я, наоборот, грудью встал на защиту режиссеров, которым приписывают невнятность или бесталанность. У меня вопрос был не в сторону кинопроцесса в нашей стране, а в сторону людей, которые ее регулируют. И это не кинематографисты. Тем более — не режиссеры.

Виталий Манский. В силу определенных обстоятельств я в течение года смотрю много документальных фильмов, а документалистика, как правило, не обременена большими бюджетными проблемами. И продюсерская проблема, в общем-то, здесь остро не стоит, потому что в отсутствие денег эта профессия здесь не особо нужна. Вот Борис Хлебников процитировал определение «новые тихие», мне оно кажется любопытным и, может быть, даже точным. У нас в документальном кино нет даже «новых», все — «тихие», поскольку, в сущности, нет общественного запроса на художественное послание. Практически нет актуального и политического кино. Наше общество сейчас напряжено различными конфликтами. Я живу недалеко от Триумфальной площади и каждое 31-е число вижу, во что превращается Москва. Я не вижу ни одной картины, за исключением «Революции, которой не было» Алены Полуниной, которая бы отражала эту Москву. При этом в Белоруссии, отнюдь не демократической стране, производство антилукашенковских фильмов поставлено на поток.

Эти парадоксы относятся и к растерянности игрового кино, потому что прежде чем запустить самую миниатюрную картину, нужно собрать некий отряд единомышленников, который готов ринуться в неизведанный путь со всеми предрекаемыми рисками. Может быть, эти «новые» такие «тихие», потому что они ко всему этому готовятся, их пафос понижается. Хочу немного

пошутить о чернухе, которая всех так волнует. Давайте представим себе современную экранизацию «Ромео и Джульетты». Разговор продюсера с режиссером. Продюсер говорит: «О'кей, но понимаешь, что на костюмную картину мы не тянем, значит, переводим все в сегодняшний день. В Москве по бюджету снимать не тянем, едем в Кинешму или Магадан». Теперь представьте: «Ромео и Джульетта», наше время, Магадан, противостоящие друг другу кланы. Вот вам и чернуха.

«Как я провел этим летом», режиссер Алексей Попогребский

Андрей Плахов. Когда Шнуров говорил о «новых тихих», возможно, он подразумевал Хлебникова, Попогребского, а может быть, если он знаком с их творчеством, Бакурадзе и Мамулия. Могу согласиться, что этот термин может определить что-то в них. Но ни в коем случае ни в Серебренникове, Вырыпаеве, Сигареве, Лознице, даже в Германе-младшем и Хржановском, уж не говоря о том, какая «тихая» у нас Германика. Поэтому, мне кажется, это определение покрывает только часть ситуации.

Попытки сформировать новую волну происходят у нас уже очень давно. На моей памяти — чуть ли не двадцать лет. После того как произошла перестройка, начал складываться новый кинематограф. Еще тогда Балабанов и другие претендовали на то, чтобы быть явлением. Потом эта волна очень быстро растворилась в силу целого ряда причин. И прежде всего кризиса киноиндустрии. Каждый из них нашел какое-то свое место, пошел индивидуальным путем. То же самое произошло и в конце 90-х годов. Снова была попытка самой киноиндустрии встать на ноги, но этого не произошло ввиду очередного экономического кризиса. Авторское кино как групповой процесс распалось, студии позакрывались и опять настало время одиночек, таких как Андрей Звягинцев. Он блестяще тогда выступил с фильмом «Возвращение», но не стал участником никакого движения, никакой частью новой волны. Сравнительно недавно к этому вернулись, когда упомянутые мною режиссеры, действительно будучи очень разными, одни тихими, другие громкими, стали пытаться разными способами отражать социальную реальность, когда делать это стало довольно трудно. В любом случае понятно, что процесс этот дошел до какой-то точки, и «Кинотавры» зафиксировали его триумф, когда подряд

побеждали фильмы «Волчок» Сигарева, «Шультес» Бакурадзе, «Изображая жертву» Серебренникова. Фактически каждый год лидировали фильмы, принадлежащие к этой плеяде.

Сегодня мы видим совершенно другую картину. Эти режиссеры существуют, но их фильмов нет в конкурсной программе «Кинотавра», и понятно почему. Их пути опять начинают расходиться. Такая ситуация осложнилась в связи с тем, что осложнилась сама структура сегодняшней кинематографической жизни. Произошла реформа, которая, на мой взгляд, была затеяна неумными и небескорыстными людьми. И в результате дело даже не в том, что произошла какая-то реструктуризация финансирования, а просто возникла некая каша в головах. Люди перестали понимать, куда им обращаться, как финансировать свои проекты. Кто-то резко сдвинулся в коммерцию, кто-то в сериалы или еще куда-то. Таланты, конечно, остались, но как-то реструктурировались. И вот сейчас мы видим совершенно другую картину на «Кинотавре», когда здесь преобладает мейнстримовское кино. Но русский мейнстрим, вы меня извините, конечно, очень специфичен. Да, в Канне вбрасывают мейнстрим в конкурсные программы, это правда. Но там это всегда является осознанным концептом. А у нас — от бедности, от недостатка реального художественного материала. И когда фильм «Бабло» оказывается центральным событием «Кинотавра» — это уже просто беда. В Канн в конкурс не взяли «Елену» Звягинцева, того же «Охотника» Бакурадзе, но не взяли и фильмы Гаса Ван Сента, Дюмона, Ким Ки Дука и других замечательных режиссеров-авторов, вместо этого включив в конкурс фильмы коммерческие, но все равно довольно провокативные, поднимающие вопросы, которые какими-то нитями связаны с основным сюжетом фестиваля. И, безусловно, этот сюжет мы прочитываем. Какой сюжет надо прочитать в программе «Кинотавра», могут объяснить только отборщики. Я пока еще этого сделать не сумел. Пожалуй, единственный фильм, в котором я прочел что-то новое, — «Портрет в сумерках». Вот Даниил Борисович говорил, что у нас менты являются центральными персонажами кино, но, к сожалению, нет понимания и углубления в эту темную область. В «Портрете...» есть хотя бы попытка заглянуть в нее с несколько другой стороны. Не теряю надежды, но выражаю серьезную тревогу за судьбу нашей новой режиссерской смены или «новых тихих». Как бы вообще все тут у нас не затихло. Как это было уже не один раз в новейшей истории российского кино.

Нина Зархи. Смена картин мира связана с теми режиссерами, которых «Искусство кино» сразу поддерживало. Они не совсем «тихие». Потому что смогли показать, что и страшные мизгиревские менты, и Чернобыль, и тоскливая провинция, и несправедливость, бездушные чиновники и нетрезвые паспортистки — это все мы сами. Наш родной архетип, хронотоп и прочее. И это самое радикальное, по-моему, самое нетихое из высказываний. Не случайно именно такое яростное неприятие, чуть ли не обвинения в святотатстве и богохульстве вызвали эти картины. И «Счастье мое» Лозницы, и «Елена» Звягинцева, и, разумеется, «Волчок». Как правильно сказал Даниил Борисович, у нас нельзя произнести вслух, что простой человек тоже с гнильцой. Но дело даже не только в этом. В лучших картинах прямо сказано: социальная реальность — наших рук дело. Режиссеры сегодня предъявляют бескомпромиссно честный взгляд на человека. Пригвождая, но и сокрушаясь. Показывают своих героев и героинь один на один с неотвратимым, по-моему, сегодня вопросом. Абсолютно безответным. Показывают его неумолимую закономерность, непреодолимость в нашей жизни. «Ну есть Бог, и чё?», — спрашивает героиня «Волчка». Но библиотекарша, ворующая книги на продажу, из «Бубна...», и якут из «Кочегара», и мать из «Обратного движения» могли бы спросить, и отец из «Другого неба», и милиционеры из «Сказки про темноту» — все. Понимаете, вот это «и чё?» — как раз и есть новая картина мира, конечно, сокрушительно бесстрашная, очень полемическая. Это совсем не нагне-

тание ужасов ради сладострастного авторского удовольствия. А чернуха, как показывают многие фильмы нынешнего «Кинотавра», уютно устроилась в мейнстриме, прекрасно огламурилась.

Мне понравилось, как Андрей Звягинцев отвечал на список обвинений в передаче у Познера: «Мрак, депрессия, огульное охаивание, наша жизнь не вся такая...» Он сказал об апокалипсисе. И многие возразили: «Апокалипсис» — четкое понятие, мы знаем, что оно означает... Но в поддержку этого свободного расширительного толкования хочу сказать, что в книжке Александра Меня, где он отвечает на вопросы прихожан, на вопрос о Страшном Суде отец Александр говорит: «Что такое Страшный Суд? Это то, что сейчас с нами происходит».

В некоторых даже «тихих» фильмах, например, в «Как я провел этим летом» или в «Сумасшедшей помощи», можно расслышать призыв к ответственности — за то, каковы мы сами. Так что в ослаблении прямых выпадов против системы, режима, власти я вижу не только растерянность авторов, не понимающих, в какой системе мы сегодня живем. И, кстати, не дай нам бог намекнуть, что вчерашняя была лучше, то было совсем людоедское время. Я вижу в переносе интереса целиком на человека постепенный разрыв с инфантилизмом. Сколько столетий можно списывать холуйскую психологию на татаро-монгольское иго? Может быть, я думаю, такой жесткий взгляд на человека связан еще и с подсознательной реакцией авторов на то, что все мы, общество, народ, государство, интеллигенция, не прошли через покаяние — в отличие от немцев. И выворачивание человека до самого дна, как в «Грузе 200», «Кочегаре» или в «Счастье моем», — это и судорожное, на пороге гибели, раскаяние, исповедь, и приговор — за зло содеянное, но не признанное.

По «вчерашним» ценностям вздыхать — создавать опасную путаницу. Вот не до конца сложившийся — та самая «художественная недостача», о которой Зара Абдуллаева говорила, — но вполне доброкачественный, с прекрасными ролями фильм Владимира Котта «Громозека». И автор в отдельных эпизодах, и рецензенты уверяют: герои не смогли вписаться в новые времена, все их беды — отсюда. Одна из лучших сцен картины — когда рушится дом, безжалостно и беспощадно, ностальгический привет гениальному хуциевскому первоисточнику. Но вообще-то несчастья мужиков — из разряда вневременных.

«Тихость», согласна, — это невнятность. А невнятность возникает, по-моему, от двух вещей: во-первых, от растерянности, она, я не отрицаю, есть. Но вот Мишин сказал: авторы не знают, какую систему мы должны построить. А кто знает? У нас другая уже была. Я вообще теряюсь, когда говорят: ценности, идеалы поменялись и герои не могут к ним приспособиться. Что, в совке кто-то в коммунизм верил? Какие идеалы — и с кем общие — были у героев «Утиной охоты» или «Полетов...»?! Ценности — категория вечная. И главная, аккумулирующая все остальные, — отношение к человеку. А у нас как унижали личность во все времена, так и унижают. Из «шинели» в этом смысле мы так и не вышли. Я думаю, что заметные картины наших новых режиссеров очень близки тем румынским, на которые все мы с завистью ссылаемся. Круги ада, через которые проходят господин Лазареску и девушка из фильма «4 месяца, 3 недели...», по сути, ничем не отличаются от тех, через которые проводит несчастную мать Стемпковский или несчастного отца — Мамулия. Эти круги унижения и тотального равнодушия — приметы сегодняшней социальной реальности? Да, как и у румын. Но ведь и вчерашней — тоже. Вот вам и смена картин мира. Вторую причину невнятности я вижу в некотором презрении к конкретике. Как у Пушкина: «извольте мне простить ненужный прозаизм». Опасения — вдруг не простят? Безопаснее двинуть сюжет в сторону экзистенционального, метафорического. Не сюжет даже, а способ его подачи. Заканчивая, подчеркну. Картина мира сегодня — в самых интересных фильмах — это картина человека.

Ганс Иоахим Шлегель. Для меня эта дискуссия очень интересна. Елена Стишова сделала верный вывод о борьбе архаистов и новаторов, о заказном, официальном и авторском кино. Как здесь его определяли — депрессивном. Но если посмотреть на последние «Кинотавры», мы не можем не заметить, что эти различия ослабевают. И по форме, и по сюжету. А если сравнивать западные и российские картины, ваше кино в чем-то, несмотря ни на что, живее, здесь

«Сумасшедшая помощь», режиссер Борис Хлебников

есть разные акценты, чудеса. Есть кино Звягинцева, фильмы «Волчок» Сигарева или «Другое небо» Мамулия. Но, в общем-то, обращаем внимание на то, что ослабевает этот спектр сюжетов и тип авторского языка. Причины мы должны искать не только в России, поскольку живем во время глобализации. В том числе и глобализации образов. Да, везде в мире возникли новые образные системы. Идет, по-моему, их очень опасная унификация. И не только на телевидении, но и в кино. Причины, конечно, в определенном, я бы сказал, голливудском колониализме, который действует везде. Вопрос: насколько Россия хочет открываться, чтобы присутствовать в мировом пространстве, или она предпочитает сохранить свое собственное лицо? Останется ли у вас кинематограф с домашним адресом, который что-то говорит о собственных темах и на родном языке, или будет только профессиональное мультикультурное, но никому уже не нужное кино?

Д.Дондурей. Андрей, вы, кажется, хотели выступить с манифестом. Пришла пора.

Андрей Звягинцев. Честно говоря, я не мастер красно говорить. Рядом со мной ваше ораторское мастерство тем выгоднее заблещет. Меня зацепила мысль Елены Стишовой, которая мне кажется очень актуальной сейчас. Я понимаю, что есть три силы: зритель, автор и продюсер. Как заставить зрителя быть ответственным, я не знаю. Может, кто-то другой смог бы это сформулировать. Вот Борис Хлебников, тихий человек, взял удар на себя и сказал, что, может быть, мы, авторы, невнятны и что-то там артикулируем неточно. Но я вот тут записал мысль, которая и есть мой манифест. Обращение к третьей силе, к продюсерам. Известно, что искусство требует жертв. Как один из его представителей требую: господа продюсеры, жертвуйте! И это все, что я хотел сказать.

Андрей Рузанов. Я начинающий продюсер и промоутер. По мере сил помогаю кино дойти до зрителя. Меня очень сильно интересует как раз зритель, то, как он относится к нам — к цеху и к авторам. Давно уже созрело понимание, что нужно перестать зрителя обманывать. Не только в «промо», но и в контенте, а еще конкретнее — в портрете того самого простого человека, о котором мы высказываемся. Понять которого пытаемся, чтобы привлечь его внимание. Дело в том, что все это получается довольно криво. Портрет зрителя, в котором он себя пытается узнать и узнает, чаще всего его ужасает. Потому что на экране уже не человек, а некий демон. Начну с фильма «Сумасшедшая помощь». Борис, прости, я пользуюсь открытыми источниками твоего интервью. Я был причастен к компании, его производившей. Изначально, по словам продюсера Романа Борисевича, этот фильм был задуман тобой как комедия. В процессе монтажа все как-то трансформировалось в то замечательное кино, которое мы увидели. Но забавного в нем было довольно мало.

Я привожу такой утрированный пример, чтобы конкретизировать свою мысль. Режиссеры, сценаристы пытаются свой личный опыт столкновения с простыми людьми и с представителями власти, демонизация которых стала трендом в последнее время, перенести на экран. Естественно, что накапливаемая негативная энергия перетекает в сценарий, на съемочную площадку, в монтаж и в конечном счете в то, что мы видим на экране. Мне кажется, надо перестать демонизировать образ простого зрителя и милиционера, дать этому образу хоть какую-то часть света, выхода из тупика. Может быть, это будет связано с чувством юмора. Пускай с черным. Все уважаемые авторы научились краски смешивать, как художники. Но утрируют и перебарщивают со сгущением этих красок, добавляя и перебирая черного. Для себя я это называю: поедание гнилыми зубами грязной мертвой крысы. Это чересчур. Зритель себя узнает, но его это пугает, он не хочет за это платить.

Люди скачивают очень много авторского кино. У меня есть статистика, я знаю, о чем говорю. Они смотрят, но не могут себя заставить совершить культпоход в кинотеатр. Потому что он погружает его в это ощущение гораздо больше, чем монитор телевизора. Зритель видит, что это он сам, только в образе демона. Не знаю, что планировали Расторгуев и Костомаров, но их фильм «Я тебя люблю» — портрет этого зрителя. Пятьдесят ростовских ребят, сами того не осознавая, написали камерой убогий портрет абсолютных деградантов. При этом они сняли про самих себя в кривом зеркале, нарисовали автопортрет, отталкиваясь от того, что видели в последних российских фильмах. Но все равно это фильм о любви, как в принципе и все, к чему стремятся настоящие авторы.

Д.Дондурей. Вчера я видел несколько тысяч человек, которые стояли здесь, на площади, и смотрели фильм официального коммерческого режиссера нашей страны Тимура Бекмамбетова. Они были счастливы. Зрители видят у Бекмамбетова одну картину реальности, а у режиссеров, представляющих Россию во всем мире, абсолютно другую. Мы идем к тому, что у нас теперь несколько России, стараемся не думать, какая из них настоящая.

А.Рузанов. Вы же говорили о том, что 60 процентов молодых людей в России в себя не верят. Мы все ищем ответ на вопрос, что нужно зрителю. Если родители не могут показать пример уверенности в себе и какой-то адекватной перспективы, которую они сами должны нарисовать, то кино как самый доступный и массовый инструмент воздействия на сознание обязано отвечать на потребность людей видеть на экране пример того, как им существовать в этом социуме, как мириться с проблемами и откуда черпать уверенность в себе.

Д.Дондурей. Очень важно то, что вы говорите, но все-таки основной институт трансляции смыслов сегодня не кинематограф, а телевидение. Кроме того, режиссеры ведь не только зарабатывают деньги для продюсеров, общаются со зрителями и самовыражаются — они становятся языком времени, явля-

ются демиургами важных сообщений миру, культуре, будущим поколениям. У них множество задач кроме заработков. И они, слава богу, с этим справляются.

Михаил Местецкий. Мне тоже кажется, что не совсем правильно говорить о том, что привлечение зрителей — тотальная задача и мы обязаны массового зрителя, такого как у Бекмамбетова, привести на фильм «Сказка про темноту». Это невозможно и ненужно. Понятно, что кино, которое ставит себе очень сложные задачи, упирается в то, что ему необходимо быть дешевле. Если бы постановка каждой пьесы Шекспира требовала бюджет в миллион фунтов, он не написал бы такого количества пьес. Выход, мне кажется, в том, что кино, которое нас всех интересует, ставит непростые проблемы, должно искать способы быть дешевым. Уменьшение бюджета — это единственный на самом деле путь для режиссеров остаться в зоне свободного и глубокого высказывания. И двигаться в сторону той небольшой группы зрителей, жаждущих кино, которое будет их интересовать.

Виктор Матизен. Что касается разрыва между коммерческим и авторским кино, причин, по которым зрители не ходят на авторские фильмы: мы все время забываем, что кинотеатральный показ — всего лишь часть дистрибьюции. Никто из нас не может точно сказать, что произойдет с ним, кинопоказом, в ближайшие пятьдесят лет. То ли он вообще исчезнет, поскольку у людей исчезнет необходимость сидеть в темном зале и кучковаться каким-то образом в силу все той же разобщенности. Мы не знаем также, какое количество скачиваний авторского кино осуществляется в Интернете. И если все это будет поставлено на коммерческий поток, как нам говорит Сэм Клебанов, то вполне возможно, что ситуация здесь радикальным образом изменится.

Разумеется, каждое новое режиссерское поколение привносит свой взгляд, независимо от того, манифестирует оно себя таким образом или нет. По-моему, большинство наших режиссеров считают, что никакой новой волны нет, и сами они к ней себя не относят. Но любой критик видит, что она все-таки существует и характеризуется особым интересом к реальности. Отчего фильмы этой плеяды не находят интереса у тех зрителей, которые ходят в кинотеатры? По очень простой причине. Потому что идущий туда зритель ждет чего-то другого. То, что Борис Хлебников назвал непроясненностью авторского высказывания, на самом деле есть отсутствие катарсиса.

Шекспировская драма построена по законам аристотелевской эстетики, четко и правильно, в ней есть катарсис. Наша же молодая режиссура, к сожалению, забыла про это. Потому что еще в советском кино он заменялся хэппи эндом, да и само это качество было потеряно. Не важно, сгущает режиссер краски на экране или нет, он должен дать зрителю психологическую разрядку в конце. Это не обязательно какой-то сладко-сопливый ход, но непременно совершенно конкретный путь к душе каждого зрителя. И вся беда советской, вернее, постсоветской чернухи, которая вытеснила зрителя из кинотеатра, заключалась именно в том, что авторы потеряли это важнейшее психологическое свойство — катарсис. Они просто сгущали реальность и оставляли зрителя в состоянии полной безнадеги. Вы все прекрасно знаете, что главное требование любого зрителя, который выходит из кино, — дайте нам хоть какой-то лучик надежды. Он хочет именно катарсиса, а не надежды. Это разные вещи.

З.Абдуллаева. Виктор, дорогой, мы давно живем не в аристотелевской поэтике.

В.Матизен. Но законы человеческого восприятия не изменились.

Лариса Малюкова. То, что мы называем кино нулевых, конечно, произросло на древе 90-х. Мы видим это развитие, хотя сейчас, действительно, происходит некоторая мировоззренческая смена. Мне кажется, что главная проблема в том, что существует глобальный кризис интерпретаций. И это очень серьезная вещь, в которую все втянуты, как в воронку. Это такое жиз-

ненное надувательство, которое начало считываться сейчас на всех уровнях. Наконец-то оно сильно, как в советское время, осознано простыми людьми. Я это слышу в очередях. В какой-то степени оно связано с теми интерпретациями, которыми занимается нынешний кинематограф. И с теми, которые сами критики осуществляют по отношению к кино. Все эти вещи связаны.

Поэтому как минимум очень сложно договориться — это же не понятие совести — о том, чтобы называть вещи своими именами. Получается, что в силу очень многих обстоятельств и причин режиссеры пускаются в одиночное плавание. Это видно, потому что все они находятся в разных условиях внутреннего состояния. И лучшие из них, как ни странно, чувствуют потребность более прямого художественного высказывания. Это и Бакурадзе, предъявивший нам положительного героя, что-то совершенно другое, я от него этого не ожидала. Это и Звягинцев, который внешне сделал очень простую социальную картину. Мне кажется, такова потребность времени. Очень важная тенденция, которую надо услышать, поймать, почувствовать и правильно интерпретировать.

Александр Роднянский. Я, с вашего позволения, не буду реагировать на вульгарную дискуссию о подлом продюсере, который мешает талантливому автору, поскольку по определению продюсер — предприниматель. И чем он более рационально формулирует задачу в рамках предлагаемого ему проекта, тем он более профессиональный и полезный общему делу. Не буду реагировать и на высказывание о необходимости доброго и славного примера, который исправит низкие нравы, опустившиеся на нас за последнее время, поскольку это заканчивается всегда почему-то самыми подлыми агитками, которые и смотреть, и обсуждать не нужно. Я отвечу на манифест мною уважаемого Андрея Звягинцева, с которым имел счастье работать. Как, впрочем, и с Павлом Костомаровым, и с Александром Миндадзе.

Искусство требует жертв. Согласен, если это искусство. А как мы с вами разберемся? На меня сегодня большое впечатление произвели слова Хлебникова. Это то, чего я не ожидал, и то, что я уважаю чрезвычайно, — трезвое отношение к себе и к процессу. Это серьезная вещь, и если она каким-то образом будет отражена в кинематографе, тогда можно на что-то надеяться. То, что происходит с так называемой новой волной — позволю себе быть некорректным, — я определяю так: это коррупция. Потому что новая волна должна быть острой, свежей, радикальной. Тогда это действительно новая волна. А когда она тихая или громкая, но не до конца, не во всем, избегающая называть вещи своими именами в разных человеческих отношениях, социальных историях, тогда она оказывается в своем террариуме единомышленников и ограниченном заповеднике кинофестивалей. Неизбежно попадает в разговоры о засилии чернухи. Потому что не пробивается к человеку, до конца не искренна.

Конечно, всякое бывает: нежелание ссориться, но жажда быть частью элиты, интеллектуального истеблишмента, нежелание дружить с продюсерами, с политиками или представителями власти, но желание быть оцененным... Но тогда какая из этого новая волна, вы смеетесь, что ли? Несколько лет назад эти фильмы были авансированы. Вы их поддержали авансом. Да, есть очень талантливые люди, некоторые из них вызывают несомненное уважение, и, собственно, все фильмы мы и называли. А все остальное — ну какая она волна? Я позволю себе жесткость: нельзя обвинять продюсеров, когда сами режиссеры — буржуа. Я не обо всех, конечно, но в целом это сословие хочет того, чего хочет нормальный буржуа: преуспевания, успеха, хорошей жизни и сказочных обстоятельств. Но тогда, извините, надо быть Бекмамбетовым.

АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ

Молодые — буржуазный взгляд на мир

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ФЕДОР БОНДАРЧУК

Федор Бондарчук. Программная концепция «Кинотавра» — попытка объединить мейнстрим и артхаус — на прошедшем фестивале вызвала огромное количество критики, бурных дискуссий, агрессивных высказываний. Как сравнить, например, «Бабло» Буслова и «Охотника» Бакурадзе?

Александр Роднянский. Фестиваль традиционно объединяет и тех режиссеров, кто предпочитает жанровые фильмы, и тех, для кого их авторское высказывание важно именно в той форме, какую они выбрали. Даже предельно радикальной. Но тут нужно сразу же отметить главное обстоятельство: «Кинотавр» придуман и проводится не как кураторский проект. Программа фестиваля всегда, и в 2011 году в частности, — это портрет российского кинематографа в конкретный период времени. Она отражает, на мой взгляд, главные его тенденции развития. Например, сегодня — это отчаянный поиск собственного зрителя, попытка пробиться к собственной широкой аудитории. Причем если раньше этим были озабочены только режиссеры так называемого жанрового кино — Тимур Бекмамбетов или другие авторы и продюсеры, поскольку такие фильмы это, скорее, продюсерские проекты...

Ф.Бондарчук. ...Ренат Давлетьяров...

А.Роднянский. ...да, и некоторые другие продюсеры, то, как мы увидели в программе «Кинотавра»-2011, подобные амбиции появились и у режиссеров, ранее занимавшихся лишь авторскими экспериментами. Жанровые фильмы, которые, действительно, сегодня составляют большую часть программы «Кинотавра», либо созданы теми, кто делал до этого авторское кино, либо сконструированы таким образом, что существуют, скажем так, на территории индивидуального высказывания.

Ф.Бондарчук. Мое отношение: получился настоящий кинематографический праздник, потому что все радуются, никто не уходит из зала, а в некоторых случаях аплодируют, как в старые добрые времена, до титров.

А.Роднянский. Отвечу шире. «Кинотавр» в последние годы конституировал появление новой русской волны, поколения, в котором есть несколько имен, вызывающих у меня безусловное уважение: Хлебников, Сигарев, Мизгирев, Лозница, Хомерики. Я уж не говорю о стоящем вне поколений и школ Андрее Звягинцеве. Безусловно, это серьезные имена. Когда же наши критики говорили о новой волне, они включали в нее имена пятнадцати-двадцати режиссеров и, как мне кажется, именно аванс хорошего к ним отношения и стал корнем сегодняшних проблем. Внутри этой волны начался, на мой взгляд, процесс, напоминающий коррозию. Авансом оценили группу режиссеров, поддержали, провозгласили появление новой волны, потому что уж очень хотели, чтобы она появилась, жаждали поддержать что-то свежее в отечественном кинематографе. Многие фильмы этой волны были жесткими, социально критичными и депрессивными. И отторгались аудиторией. Мне очень понравился комментарий того же Бориса Хлебникова, который в ответ на критику не-

---

По материалам программы «Кино в деталях» (телеканал СТС).

давно сказал: «Мы не чернушные и не депрессивные, мы — невнятные». Такие фильмы были и в этой программе «Кинотавра», они обращали на себя внимание и вызывали дискуссии среди профессиональной публики.

С другой стороны, эти работы всегда вызывали болезненную реакцию у классиков нашего, то есть советского, кинематографа. Они любят кино, которое, как я для удобства формулирую, укрепляет волю к жизни, способно сплотить очень разную аудиторию, вызвать живую реакцию: смех, слезы, сопереживание. Постоянный гость «Кинотавра» Станислав Сергеевич Говорухин, автор нескольких любимых многими миллионами фильмов, не принимая новую русскую волну, всегда публично заявлял о том, что ждет другого кино. В этом году он был несколько раз явно доволен — вероятно, дождался. Появились режиссеры, пытающиеся перенести уже апробированные рецепты старого советского человечного кино в новые реалии. И, соответственно, обыграть их в новых контекстах, насытить новыми героями, перенести в пейзаж окружающей нас жизни и найти для этого удобную жанровую упаковку.

Ф.Бондарчук. Если говорить о том, что на «Кинотавре» обычно проявляются тренды и тенденции, то по результатам этого смотра у меня как раз очень хорошее ощущение от того, что сейчас происходит.

А.Роднянский. Твоя реакция понятна. Когда после фильма, криминальной комедии Константина Буслова «Бабло» — наверное, самого успешного нашего клона фильмов Гая Ричи — зал аплодирует минут десять, потому что действительно хорош сценарий, превосходно сыгранный, с точно выбранными персонажами, при этом еще и дебют, — почему не аплодировать? Или же фильм «Два дня» Авдотьи Смирновой с твоим участием, которому аплодируют все без исключения — и простые зрители, жители Сочи, и чиновники, и критики, — все выходят с просмотра в большей или меньшей степени удовлетворенными, а некоторые просто воодушевленными. Потому что сюжет романтической комедии помещен в контекст существующего в обществе социального, можно даже сказать, классового раскола. Вдруг встречаются представители двух миров — суперэлиты, высшего чиновничества, и мира культурной интеллигенции.

Упомяну и третий очевидный зрительский успех — картину Виктора Шамирова «Упражнения в прекрасном». Отличная театральная группа этот проект сделала. Гоша Куценко, Виктор Шамиров и их коллеги сняли абсолютно актерскую, трогательную в своей непосредственности историю, которая вызвала непосредственный же отклик зала.

Мне кажется, что очевидное движение в сторону жанрового кино не было в этом году в достаточной степени уравновешено кинематографом авторским, более смелым, более радикальным в художественном смысле. У нас мало современного яркого авторского кино, способного привлечь профессиональную международную аудиторию, пробиться пусть в ограниченный, но прокат подобного кино за рубежом. За очень редкими исключениями. Одно из них, например, фильмы Андрея Звягинцева.

Не могу сказать, что мы бесконечно интересны как кинематографическая школа за пределами своей страны. Нет ощущения России как почвы, на которой произрастают яркие, неожиданные авторы, готовые не просто экспериментировать в кинематографе, а делать настоящее современное кино — не только выглядящее достойно, цивилизованно, технически и творчески любопытно, но что-то взрывающее, радикально раздвигающее представления о норме, как «Догма» в Дании...

Ф.Бондарчук. ...целое направление...

А.Роднянский. ...как румынская кинематография, которую точно никто не ожидал. В очень дешевых фильмах скромными и аскетичными средствами молодые режиссеры сумели изменить представление не просто о жизни человека в Румынии, а о том, как и каким образом эту жизнь сделать достоянием зрителя во всем мире. Понятно, что не для многомиллионной аудитории «Супермена» или «Бэтмена», но для того мыслящего сегмента человечества, который неравнодушно интересуется тем, как обстоят дела во всем мире, как живут лю-

ди в других частях света, соразмеряет свой жизненный опыт с чужим и благодаря свежим художественным средствам новых авторов приходит к каким-то очень важным выводам о собственной жизни.

У нас такого кинематографа на данный момент практически нет. Есть, конечно, честные режиссеры. Мне нравится в этом смысле Бакурадзе, фильм которого был показан в конкурсе. Он не пытается заигрывать с аудиторией, действует по собственным правилам и законам, честно и, я бы даже сказал, позитивно рассматривает человека труда. Безусловно, честен Сигарев, второй фильм которого, к сожалению, не был доступен для отбора на «Кинотавр», поскольку не был завершен. Но в целом это не образуется в школу.

Мы находимся в странном, ущербном состоянии. Своими лучшими жанровыми картинами, к которым, бесспорно, относятся и «Бабло», и «Упражнения в прекрасном», и «Два дня», претендуем лишь на очень маленький сегмент собственной аудитории в кинотеатрах. В отличие от советских времен, когда подобные фильмы привлекали бы массовую аудиторию. Сегодня только телевидение дает им шанс, все эти фильмы могут стать телевизионными хитами. В кинотеатрах же сегодняшней России зрителей вышеупомянутого «приличного» жанрового кино нет. Они «вымыты» оттуда.

Ф.Бондарчук. Я разговаривал с Жоэлем Шапроном по поводу «Двух дней». Он говорит: «Такая картина стала бы лидером национального проката во Франции».

А.Роднянский. Конечно, стала бы. Я это отлично понимаю, так как видел многие фильмы, лидировавшие во французском прокате. Обычно это хорошие драмы с элементами комедии. Не только американский блокбастер, но и человеческое кино о французах, живущих в хорошо узнаваемых зрителями обстоятельствах. Да, сделанное средствами жанрового кино, с любовью, с желанием улучшить настроение, укрепить волю к жизни. У нас такое кино обречено изначально. Работают только молодежные комедии. Иногда семейные.

Ф.Бондарчук. Участники фестивального кинорынка по поводу этого фильма говорили: «Такого теплого приема даже не среди дистрибьюторов, а среди владельцев залов я давно не видел. Замечательное кино, но поставлю, к сожалению, только двумя сеансами в день».

А.Роднянский. Я сам пригласил на просмотр «Двух дней» пятерых руководителей кинотеатральных сетей. Все они получили удовольствие... Но в конечном счете картина займет 10 процентов так называемой кинотеатральной «росписи». Просто потому, что наш кинопрокат находится в чисто коммерческой модели. И при этом давай честно скажем себе: киноиндустрия не смогла сформировать ядро зрителей, которые бы приходили смотреть фильмы российских кинематографистов — хорошие, плохие, разные — в поиске ответов на вопросы об окружающей действительности, о жизни, людях. Более того, отечественная аудитория (а мы читаем и обсуждаем тексты блогосфе-

Александр Роднянский, Федор Бондарчук

ры, форумы разного рода популярных ресурсов) настроена крайне негативно к отечественному кинематографу. Можно сколько угодно говорить плохо о тех, кто так пишет о российском кино, но все это правда, хотя бы отчасти. Нужно долго и осторожно выращивать собственную аудиторию даже так называемого «зрительского» кино.

Что касается авторского кинематографа, который может быть довольно сложным для восприятия массовым зрителем, то нужно солидарными усилиями, государственными и, конечно, частными, инвестировать в создание системы параллельного проката. Его не может не быть в стране, которая еще недавно считалась страной высокого интеллектуального уровня.

Давайте временно согласимся с критиками: все российское кино — плохое. Но в российском прокате ведь проваливаются и международные фильмы — победители Каннского, Венецианского, Берлинского фестивалей, фильмы, которые во всем мире собирают свою аудиторию, и немалую, — то есть дело все-таки не всегда в качестве фильмов, но и в качестве аудитории. Пропорционально к численности населения у нас зрителей авторского кинематографа сегодня меньше, чем в Уругвае или в Норвегии. Я уж не говорю о Франции, Германии, Италии. У нас слова «победитель Каннского фестиваля» означают, что фильм в прокате обречен. Это сигнал опасности для массового кинозрителя, если речь идет не о фильме Терренса Малика «Древо жизни» с любимым Брэдом Питом, а о картине турецкого режиссера Джейлана, лауреате Гран-при Канна или фильмах замечательных бельгийских режиссеров братьев Дарденн, дважды получивших «Золотую пальмовую ветвь». Что они в наших кинотеатрах соберут? А это выдающиеся фильмы. Русские же картины, сделанные для любителей жанрового кино или для зрителей от тридцати пяти до пятидесяти пяти, которые в кино, в общем-то, не ходят...

Ф.Бондарчук. Подожди, подожди! Давай еще раз: значит, у нас процент зрителей, которые смотрят кино «не для всех», меньше, чем в Уругвае?!

А.Роднянский. Конечно. У нас провалился выдающийся фильм «Белая лента», абсолютный шедевр Михаэля Ханеке, победитель Каннского фестиваля. Да что там Ханеке! Не работает любое кино, которое хотя бы чуть-чуть сложнее примитивной молодежной комедии. Лауреат «Оскара» «Король говорит!», который собрал во всем мире почти полмиллиарда долларов в кинотеатральном прокате — в одной только Польше эта скромная театрализованная драма, трогательная, обращенная ко всему лучшему в человеке, вызывающая невероятную симпатию, собрала шесть миллионов долларов, а в России при достаточно приличном прокате — полтора.

Ф.Бондарчук. Но вернемся к «Кинотавру». На фестивале была дискуссия о режиссерах.

А.Роднянский. «Режиссерская смена — смена картин мира». Так она называлась.

Ф.Бондарчук. Как-то ты резко этот разговор подытожил.

А.Роднянский. Да. В связи с принципиально важным для меня соображением. Я считаю, что в советские времена было очевидно: если ты хочешь быть подлинным художником, то не должен идти на компромиссы, даже не обязательно политические — на человеческие компромиссы. Партия, пайки и прочее. На мой взгляд, сегодня молодую российскую волну разъедает коррупция. Естественно, не финансовая, а коррупция сознания. Многим хочется преуспевать, получать много денег и снимать свои кинофильмы с большими бюджетами. Они просят, нет, подчас, требуют по пять миллионов евро на фильмы, хотя при этом никогда не собирали в кинотеатральном прокате даже 50 тысяч долларов. И не пробивались в международный прокат. Они не собирают по всему миру, как румыны, по 400—500 тысяч долларов на производство своих фильмов. Они ждут от государства миллионы. Специально называю цифры — я не про деньги, а про масштаб амбиций. Наши режиссеры, не ставшие героями дома, какими были Тарковский, Абдрашитов, старший Герман, не

говоря уже об авторах «народных» фильмов-любимцев, хотят ездить на фестивали престижные, быть известными, быть частью истеблишмента. Конечно, говорю не обо всех. Но у многих молодых авторов абсолютно буржуазный взгляд на устройство жизни, а при этом они явно придерживаются антибуржуазных взглядов и хотят делать соответствующее кино. Отсюда — политическая пассивность, соглашательство и художественный инфантилизм. Но если ты, в сущности, добиваешься дивидендов хорошей жизни, если твоя сфера деятельности — та же самая сфера кинообслуживания, тогда честнее делать жанровое зрительское кино. В этом смысле у нас есть пример Тимура Бекмамбетова, успешного, последовательного и внятного режиссера, делающего откровенно буржуазное кино и утверждающего эти самые буржуазные ценности. Никаких противоречий.

Если же ты делаешь антибуржуазные фильмы, исповедуешь систему политически левого кинематографа — о маленьком человеке, зажатом обстоятельствами, не способном решать собственную судьбу, преследуемом очень жестким социально-политическим контекстом, — но при этом сам хочешь жить хорошо, успешно, за счет государственных дотаций, а не собственного успеха, ты волей-неволей превращаешься в советского буржуа. Вот это, мне кажется, одна из причин, почему наша волна не стала... мировой.

Я очень уважаю Сигарева, Хлебникова, мне симпатичен Попогребский, мне кажется, есть большой потенциал у Лозницы, и для меня особый человек Звягинцев, потому что я с ним поработал и понял, что он бескомпромиссный художник. Он точно знает, что ему нужно, не делает никаких заявлений, манифестов, живет спокойно, внятно, цельно и, не задумываясь, отказывается от очень многого из той системы государственных привилегий, о которой бы мечтали десятки других режиссеров. И некоторые и не отказываются.

Ф.Бондарчук. Я знаю. Ну а что 23-й «Кинотавр»? Какие планы?

А.Роднянский. «Кинотавр» — зеркало. Мы для себя в свое время так решили. В отличие от огромных и важнейших международных фестивалей, которые все равно имеют свой определенный фокус, свою тему. «Кинотавр» — попытка представить зрителю, а главное, кинематографическому сообществу картину российского кинопроцесса во всей его полноте. В конкурсную программу мы включаем то, что является кинематографом авторского высказывания, территорией поисков, а в программу «Кино на площади» — наиболее успешные жанровые картины. Кроме того, мы почему-то забыли сегодня о программе, которая вызвала на фестивале огромный интерес и, в известном смысле, совершенно неожиданный оптимизм по поводу нашего кино — конкурс короткого метра.

Нам было представлено 250 фильмов, и это не просто студенческие работы, сделанные по требованиям учебного процесса: курсовые, дипломные. Нет, это уже, зачастую, кино продюсерское, специально снятое, может быть, даже для какого-то проката. Была показана программа из двадцати одного фильма, она вызвала огромный интерес, залы были заполнены. Награждены фильмы, которые вызвали удивительную по своей непосредственности реакцию зала. К примеру, весь просмотр победителя этого конкурса фильма «Мир крепежа» сопровождали аплодисменты. Тонкая, простая, сделанная предельно аскетичными средствами история встречи брачного менеджера с парой, которая готовится к будущей свадьбе. Разговор об этой самой свадьбе превращается в своего рода если не циничную, то очень ироничную картину человеческих отношений. Было еще несколько очень любопытных авторских высказываний в этой программе. Вот это вызывает оптимизм. В идеале 23-й «Кинотавр» — фестиваль, в главной конкурсной программе которого хотелось бы видеть полнометражные фильмы победителей нынешнего конкурса короткого метра.

Р Е П Е Р Т У А Р

4-11 ИЮНЯ 2011 СОЧИ
КИНОТАВР
22 КИНОТАВР
ОТКРЫТЫЙ РОССИЙСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ
KINOTAVR.RU

НИНА ЗАРХИ — АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ

Не по курортному, а по гамбургскому…

Нина Зархи. Признаюсь: я не слишком доверяю формулировкам априорного концепта, сознательного умысла тех, кто составляет программу фестивального конкурса. Эти «векторы интереса», как правило, возникают post factum. А в действительности «Я тебя слепила из того, что было». На нашем-то безрыбье — разве можно себе представить, что отказали автору, предложившему фильм, который не вписывается в жесткий тренд киносезона? Да и откуда у нас тренд? В этом году «Кинотавр» объявил о своем повороте к зрительскому кино. При всем уважении к опыту, профессиональному чутью и честности отборщиков «Кинотавтра», его программного директора Ситоры Алиевой и его президента Александра Роднянского трудно удержаться от вопроса: а что, вы бы не взяли картины Сигарева или Мизгирева, младших и старших Германов и Хржановских, Сокурова, Хомерики и Федорченко, Проскуриной, Серебренникова, Попогребского, Хлебникова, Быкова — да господи, всех, кого некоторые критики, поддержав поворот «избушки к зрителю передом» (это я цитирую «Российскую газету»), назвали депрессивной артхаусной чернухой последних сочинских лет?! Ситора Алиева говорила в интервью, что фестиваль рискует, показывая жанровое кино. Риск, действительно, был, но разве его нет, когда в конкурсе сходятся, например, «Волчок» и «Бубен, барабан»? Я-то считаю, что рискует фестиваль — вернее, ошибается — только тогда, когда берет картины, находящиеся за рамками не только художественных, но и профессиональных приличий. А не трендов сезона. В этом году в конкурс полного метра, который судило жюри под твоим руководством, включили четырнадцать фильмов. На мой взгляд, можно было ограничиться девятью. Что бы случилось?

Александр Миндадзе. Я согласен, не важно, насколько решительно фильмы повернулись к зрителю лицом, — важно, что это за лицо. Мейнстрим или артхаус — психологическая драма, социальное расследование, притча, комедия — не в этом же дело. Конкурсные картины мне показались в ряде случаев не слишком сильными, так скажем. Это я насчет оригинальных идей, интересных историй. Или выразительных и самобытных пластических решений, которые бы меня пригвоздили, заставили смотреть не очень оригинальную историю: просто смотреть завороженно на экран, не отрываясь. Кино все-таки дело серьезное, только тогда о нем можно всерьез говорить, не выдумывая то, чего иной раз там и близко нет.

Н.Зархи. Вот-вот, ты и о даре говоришь, и, с другой стороны — о ремесле, профессии. Это в большом дефиците сегодня. Скажем, «Громозека» Владимира Котта. История интересная, «предварительные итоги», помнишь Юрия Трифонова, сорокалетних несостоявшихся мужчин в обстоятельствах новой эпо-

хи — тема, согласись, цепляющая. Для хорошего мейнстрима. Очень точная драматургическая завязка-развязка-лейтмотив: идиотская советская песня, она же просьба, которую в начале фильма на выпускном балу и в конце, спустя двадцать с лишним лет, отчаянно орут герои: «Выбери меня, выбери меня, птица счастья завтрашнего дня!» Завтрашний день наступил — она не выбрала. Актеры, особенно Юрий Каморзин и Леонид Громов, умно и несентиментально показывают, почему. Никто из них, адаптировавшись к обстоятельствам жизни внешне, не умеет по-настоящему встроиться в отношения: вдовствующий отец — с взрослой дочерью; неловкий, нерешительный и ревнивый муж — с профессией мента и участью рогоносца, врач-хирург — с неотвратимой реальностью смерти и пациентов, и своей собственной. Если бы авторы сосредоточенно разрабатывали только эти линии, если бы доверились кинематографу... В картине есть щемяще точные сцены, есть выразительные человеческие и социальные подробности. Соблюдая конкретику сегодняшнего дня, того самого «завтра», которое, вопреки обещаниям песни-визитки, может, и не стало, во всяком случае, для героев, «лучше, чем вчера», «Громозека» могла бы подняться до небанальных размышлений о вечных антиномиях жизни человеческой. О типе людей, которым во все времена трудно осилить ее резкие повороты, ее вызовы. Победить собственный характер. Но режиссер как будто не доверяет ни экрану, ни зрителю. Дожимает, разжевывает, нагромождает на каждый сантиметр пространства такое количество сокрушительных событий, душераздирающих несчастий и неразрешимых проблем — просто зашкаливает. Трагедия ежесекундно съезжает в фарс, сочувствие к герою оборачивается недоверием и насмешкой.

А.Миндадзе. Знаешь, я часто в наших фильмах замечаю просто детские ошибки: все, что можно, авторы пытаются затолкать в один мешок. Вот у нас женщины-редакторы в Третьем объединении работали на «Мосфильме», у Райзмана. Принеси я им такой сценарий-мешок, они бы сказали: «Саша, вы, как неопытный автор, делаете детскую ошибку. Давайте мы вам Шкловского процитируем»...

Н.Зархи. Или Блеймана...

А.Миндадзе. Вот-вот. Разумеется, мы тоже ошибались, и тогда туфту можно было гнать, но уровень самих ошибок был все же другой. А сейчас... Мне непонятно: ведь столько прекрасного кино теперь в открытом доступе — смотри, учись. Нет, мутация какая-то произошла. И, прости, не только с авторами, но порой и с критиками.

Впрочем, не мое дело судить коллег, я уже побывал в роли судьи, и все мои суждения выражены в решениях жюри, неслучайных и единогласных. Мы отметили достойные работы. А что касается программы, так фестиваль всего лишь зеркало, в котором мы самих себя увидели, какие мы есть. Причем лишь осколок зеркала, поскольку картина российского кино по тем или иным причинам была неполной: мы не увидели в конкурсе фильмы Сокурова, Звягинцева, Андрея Смирнова, главных и, вне всяких сомнений, больших событий последнего времени. Эти вершины неумолимо и красноречиво возвышаются, сообщая всему пейзажу реальный масштаб и истинный уровень наших достижений.

Н.Зархи. Мне кажется, как раз в отсутствие безусловных Эверестов, выламывающихся из процесса, отчетливо проявились главные черты этого самого процесса. «Повернулись к зрителю» — и что? Нет эффективной сегодняшней мифологии — основы мейнстрима, нет основанных на ней историй, нет элементарного ремесла в их изложении. И мотивации жанра. Ни погружения или приближения, если мелодрама, ни дистанции, если трэш. В результате — фильмы, обреченные на отсутствие зрительского отклика, совершенно безадресные. Иногда не просто неумелые, но и с амбициями — шутки для публики «Яиц судьбы» могут неуклюже соседствовать с глубокомысленными, на полном серьезе диалогами о «трансцендентном». В этом главном магистральном потоке — main stream — элементарное сведение конца с началом и внятная

расстановка типажей в избитом до пародии сюжете уже кажется альпинистской дерзостью а-ля Гай Риччи — с ним сравнили Константина Буслова, режиссера «Бабла», щедрые критики. Они на нашей Гильдии, обсуждая присуждение критического «Слона», обвинили лоббистов «Безразличия» и «Охотника» в пренебрежении к чаяниям зрителя, снобизме и высокомерии. Но Бакурадзе «Слон» все-таки достался, иначе, прости за пафос, было бы совсем стыдно за свою профессию. Кстати, и на тебя, как на председателя жюри, многие тоже обрушили свое недовольство. Либо недоумение. Даже выход на сцену всех судей в полном составе для объявления главного победителя, «Безразличия», расценили как демонстративную попытку защитить обескураживающе экстравагантное решение, продемонстрировать единодушие и готовность к бою. Алена Солнцева в «Московских новостях» написала, что на «Кинотавре» «оказались не готовы к появлению кино для обычных людей». «Потому и наградили ленту, снятую в 1989 году и даже тогда не являвшуюся особенно заметной», «случайную и маргинальную».

«Охотник», режиссер Бакур Бакурадзе

А.Миндадзе. Маргинальной картина Олега Флянгольца является лишь в том смысле, что это едва ли не единственная работа, сделанная осмысленно. Она художественно обеспечена, кинематографически мотивированы каждая сцена, ракурс съемки, актерская интонация, ритм эпизода, пластика кадра, паузы, мизансцена. Фильм всех нас зацепил — мы действительно были единодушны, поверь, никого не пришлось убеждать-уговаривать.

Н.Зархи. Я-то верю. И не удивляюсь, потому что мне нравится этот фильм, напомнивший наконец об онтологической природе кино, о магическом «как сделано», не только неотделимом от «про что снято», но и определяющем то, что мы считываем как «содержание». Тройная призма авторской оптики — не просто стилистическая игра в ретро, в «новую волну» — русскую и французскую; смещение, смешение и наложение времен призваны обнаружить неизменность скрытого сущностного на фоне неумолимой изменчивости внешнего.

А.Миндадзе. Фильм, действительно, может раздражать — как отсылка к тем временам, когда знали, как заворожить экранной реальностью. Вспомни, как правильно выстроена сцена в ресторане — на верных длинах, планах, ракурсах. Сцены между героем Бондарчука и девушкой, в которую он влюблен, сняты с чуть большим приближением. Там в черно-белой части много всего настоящего найдено.

Н.Зархи. Найдено настоящее — кино, а значит, и правда — и в фильме Виталия Манского «Родина или смерть». Включение этой неигровой картины в конкурс показалось мне убедительным. Мощное присутствие автора, который сложил из хроники вполне «игровой» сюжет, где есть «действующие лица и исполнители»: простые кубинцы, сапожники, продавщицы, бродяги, работники кладбища и даже бездомные кошки и собаки живут, как живется, но и играют, становятся чуть другими — в бесконечном танце, в рассказах о себе, в разговорах с соседями, в перебранке с дирижером. Незаметно рабо-

«Бабло», режиссер Константин Буслов

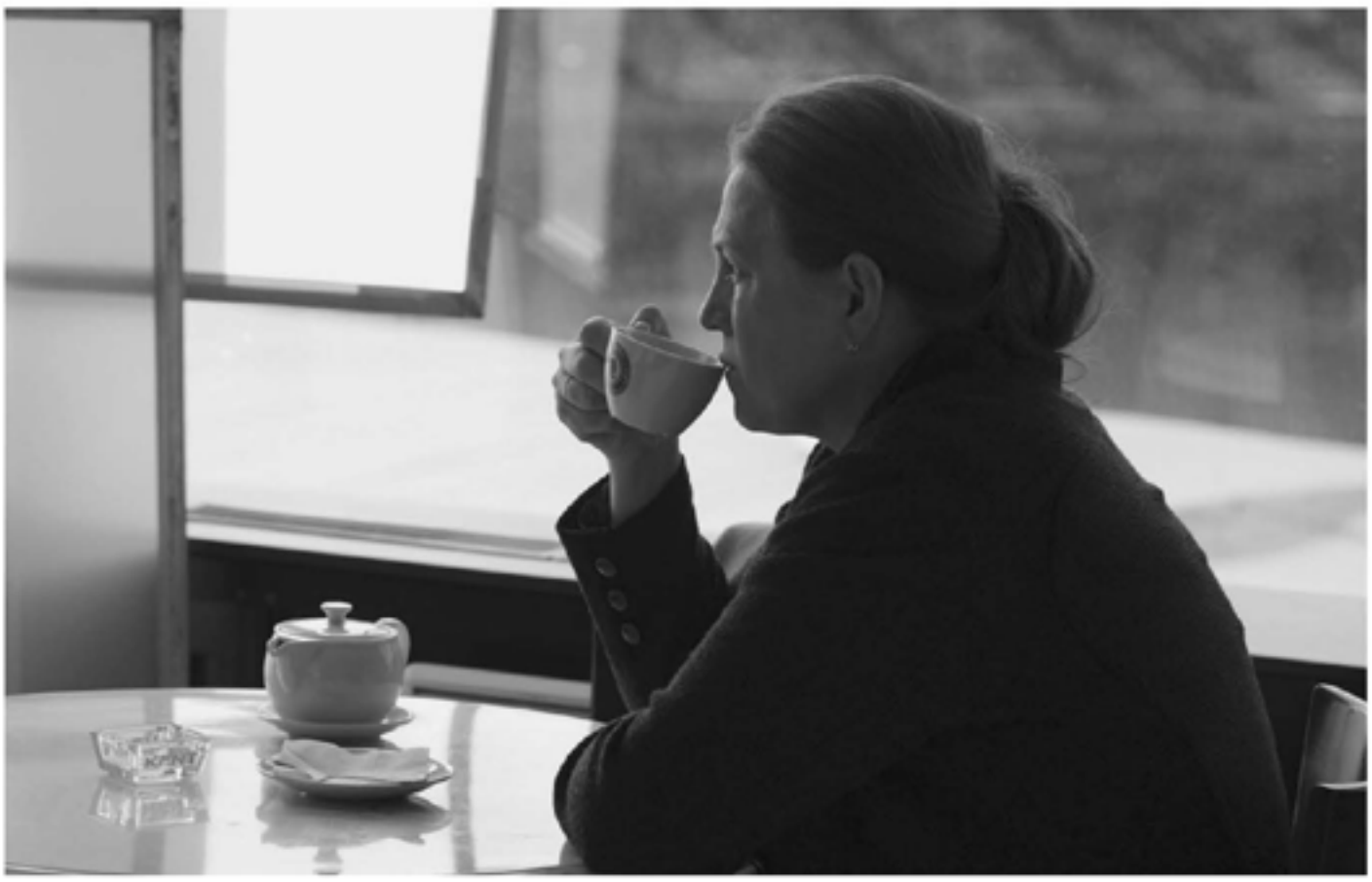
тают на замысел режиссера — он открывает его нам с ненавязчивой виртуозностью. Цепкая монтажная драматургия, разная продолжительность эпизодов и длина планов, рапид и хроникальная съемка в живом времени, чередование «взглядов» камеры, то объективной вуайеристки, то заинтересованной участницы происходящего, позволяют сплавить социальную конкретность политического приговора и философию вечных вопросов. Манский сумел высказаться без всякой патетики, но со всей определенностью — при этом обойдясь без комментария закадрового текста — о природе счастья, о свободе личности и свободе народа, о бренности земного и неистребимости чего-то такого, что передается от поколения к поколению и пребудет вовеки. Кино, одним словом.

А.Миндадзе. Да, это, безусловно, кино. Кино — и «Охотник» Бакура Бакурадзе. Глубокое, сосредоточенное. Хотя «Шультес» мне нравится больше, наверное, он не такой закрытый. Приз за режиссуру нам всем показался правильным, как и то, что непрофессионал Татьяна Шаповалова, сыгравшая героиню-зэчку, была названа лучшей актрисой. Глядя на нее, я считываю гораздо больше, чем глядя на актрису, которая играет изо всех сил. Мы тем самым поддержали избранный Бакурадзе метод предельно сосредоточенного авторского взгляда, не впускающего на экран игру, не вмешивающегося в течение повседневной жизни.

Н.Зархи. Неореализм, поднявшийся над «доком». Строгая правда существования в его мелких подробностях благодаря пластической выразительности режиссуры, для которой важна монотонность единого ритма, графическая выверенность пространства кадра, где соблюдены естественные для этой истории пропорции земли и неба, человека в пейзаже, в доме, среди людей и животных, становится основой для сложного метафорического повествования. Совсем не бытового. И правильно, по-моему, что приз дали именно режиссеру. А герметичность, о которой ты говорил, мог бы убрать хороший актер,

со своей характерностью. С чем я не могу согласиться — с наградой создателям «Упражнений в прекрасном» за сценарий и за мужскую роль. Какой здесь сценарий — нанизывание несмешных актерских баек. Тривиальная антреприза без намека на ироническую дистанцию. И совсем без кино.

А.Миндадзе. Байки и правда несмешные — и именно поэтому мне жалко этих людей, которые так несмешно и отчаянно веселятся, ничего другого в жизни не умея. Приговорены шутить. А дистанция заведомо существует без всяких авторских усилий — разве можно без этой самой дистанции наблю-



«Елена», режиссер Андрей Звягинцев

дать за людьми актерской профессии, за их горьким лицедейством? Великий Олег Борисов замечал: лицедеи, мы лица делаем, мы петрушки, вот мы кто. И не вкладывал в слова никакого уничижительного смысла, разве только печальный. Вот так я и смотрел этот грустный, при всей его веселости, фильм, вспоминая Олега Ивановича, с которым довелось немало работать и общаться.

Н.Зархи. Некоторые авторитетные критики, Дмитрий Савельев, например, или Виктория Белопольская, тоже похвалили театральную «гастроль» Виктора Шамирова, а в ваших призах «Безразличию» и «Охотнику» усмотрели...

А.Миндадзе. ...жест жюри, что ли? Высокомерие? Да нет, не было в помине. Наверное, довольных было бы больше, если бы мы на курорте судили по курортному счету, никого не огорчая, а только стремясь обслуживать мажорную публику и подмигивать всем и каждому с улыбкой, раздавая всем сестрам по серьгам. Были бы шоколадными, как их загар. Но есть, увы, и другой счет, и невозможно о нем забыть. Другой счет мы и старались предъявить фильмам конкурса. Из уважения хотя бы к «Кинотавру», к тем выдающимся лентам и их авторам, которые бывали в его программах и еще будут. К оставшейся горстке людей, кому и в наше время не все равно, что снимать, кто все еще всерьез смотрит на экран. А массовое кино надо уметь делать.

Н.Зархи. Именно. Поэтому я вовсе не считаю, что мы — и вы, судьи, — не поняли и не оценили важности прорыва, якобы совершенного русским мейнстримом. Подобные «прорывы» — и даже лучше — у нас уже были, и не раз. Да вы и наградили «Бабло» Буслова — призом за лучший дебют.

А.Миндадзе. Буслов умеет держать жанр.

Н.Зархи. Ну да, другие дебюты были хуже. А если вообще воздержаться от некоторых призов? На многих престижных международных конкурсах классических исполнителей, включая даже наш Конкурс имени Чайковско-

го, особенно радеющий о реноме страны-хозяйки, России, иногда честно отказываются от присуждения первой премии.

А.Миндадзе. На «Кинотавре» такой практики нет. Как на скачках: все участвуют в общем заезде и кто-то все-таки должен прийти и приходит первым. Как, впрочем, и на всех других фестивалях без исключения. Скачки, обязательные призы. Фестивальная индустрия. Фестиваль в наших реалиях еще и способ демонстрации картин в отсутствие проката, возможность познакомить с ними хотя бы узкий круг людей.

«Упражнения в прекрасном», режиссер Виктор Шамиров

Н.Зархи. Разумеется. «Кинотавр» вообще нашему кино нужен не меньше, чем Канн — мировому. И как смотровая площадка, и как дискуссионная. В лучшие годы его программы и его награды задают тон и моду, помогают ухватить какие-то тенденции. В этот раз мне помогла выявить одну тревожную особенность некоторых сегодняшних лент, в том числе поддерживаемых частью критиков, картина Ангелины Никоновой «Портрет в сумерках». Мне показалось, в проекте много фальши, клише отношений палача и жертвы — самые близкие первоисточники «Ночной портье» и «Дневная красавица», — доведенное до пародии. Циничная эстетизация мазохизма, горделивое любование мерзостью. Хотя режиссерская и операторская изобретательность, ловкость есть в отдельных эпизодах. Все, что происходит, покрыто таким толстым слоем «стильности» и гламура, что под ним не видно ни подлинного чувства, ни подлинной драмы — социальной, личной, экзистенциальной. Видно самодовольство мажоров, благородно нырнувших на дно, к народу. Чтоб ему, мерзкому, но несчастному, помочь и заодно перед собой за свою сытость повиниться. Вымороченность коллизии, надуманность ходов в этой псевдопсихологической игре между скучающей шикарной женщиной-психотерапевтом и опустившимся милиционером из жалкой хрущобы порой напоминали об одиозной телепрограмме «Пусть говорят». И я вижу здесь тенденцию все более явную. Вроде бы снимают про ужасы несправедливой и жестокой жизни, про «бедность не порок» и пороки от бедности, про «униженных и оскорбленных», но — в глянце. На мелованной бумаге. Точно как в телеразоблачениях. Ведь и Малахов, и всякие «ЧП» — тоже как будто о правде жизни. И тоже — лицом к зрителю. А на самом деле — морочат его, как недоноска,

вытесняя из сознания реальные драмы и проблемы. Эта гламурная чернуха под видом социальной остроты — наше родное ноу-хау. Похоже на явление, для которого на Западе в 60-е придумали идиому gauche caviar — леваки-буржуа, стремящиеся слиться с простым народом, но «как жить без черной икры к обеду?». Некоторые наши критики назвали такие фильмы, как «Портрет в сумерках» и «Бедуин» Игоря Волошина, серьезным протестным высказыванием, социальным портретом сегодняшней действительности. Всего таких остросоциальных картин — как минимум семь, сказала Виктория Белопольская, член отборочной комиссии, на «круглом столе» в Сочи.

А.Миндадзе. Ну, значит, разглядели действительность и протест, критикам виднее. Чтоб разглядеть смысл, качество необходимо. Я разглядел это все в картине Звягинцева «Елена». Сильный, очень продуманный фильм со многими смыслами. Точно расставлены акценты, правильно, с обобщением — сверху — снят в конце младенец на огромной кровати убитого героя, жадноватого, сухого, любящего при этом свою дочь. Он прекрасно сыгран Андреем Смирновым. И психологически, и социально точный тип — сын героини, с пивным брюшком, и какое-то покорное безразличие жены-сиделки к тому, что она творит. Это вот про нашу жизнь картина. Она про особь, превращение человека в особь. Актуально. Нет разве?

Н.Зархи. Мне тоже нравится «Елена», и никакого презрения к люмпенам, как я ее прочитала, здесь не увидела.

А.Миндадзе. При чем здесь люмпены? Хотя, может, это и о люмпенах. Если в самом широком смысле. Имея в виду актуальность, опять же человеческие мутации, обесценивание ценностей, вот хотя бы неприятие проклятого гамбургского счета, такого неуместного и некомфортного. Впрочем, это разговор слишком серьезный на фоне детских сценарных ошибок и отсутствия пластической фантазии создателей многих картин. Когда никаких смыслов не разглядеть, до смыслов ли? И, в общем, все равно, массовое это кино или авторское.

Н.Зархи. Абсолютно все равно. Такие хиты, как «Кабаре», «Крестный отец» или «Мосты округа Мэдисон»... — разве сквозь эти сказки не проступают черты реального мира? Критика в Сочи хвалит Волошина — за то, что, будучи создателем «фестивального артхауса», он в «Бедуине» повернулся наконец к социальной реальности. Вот уже где претензии. И «концепции», прямолинейно скрученные и сплющенные в плоский телевизионный сюжет. Сумбур и режиссерская немотивированность, нагромождение жанров, характеров, сериальных преувеличений, «мыльных» и «философских» коллизий. «Сказка — ложь», а «намеки» и «уроки» такие жирные... Убей, не понимаю, для какого это зрителя сделано.

А.Миндадзе. Не знаю. «Охотник» и «Безразличие» — слышал и читал, как и ты, что сделаны якобы вообще не для зрителя. Но ведь зритель разный бывает. Как и слушатель. Есть те, кто в оперу и филармонию ходят, а есть те, кто любит попсу. Почему надо «обыдлять» зрителя, уничтожать в нем остатки человека? Многие достойные уважения авторы и в советские времена делали фильмы, ориентируясь на самом деле, несмотря на вынужденную демагогию, только на себя, ни под кого не подлаживаясь. Только на себя. Имея в виду, что если ты делаешь фильм для себя, то найдутся еще на свете такие же, как ты. И находилось немало людей, как ты, тебя не глупее. Готовых открыться для чего-то не заштампованного, живого, может, не с ходу во всем понятного. И если сегодня таких зрителей стало меньше, да чего там — совсем мало, то это вовсе не означает, что мы должны делать так, чтобы они вообще перевелись. Поэтому я уверен, «Кинотавр» обязан держать планку — и в отборе фильмов, и в их оценке. И жюри, и критиками, и коллегами.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Различение

«Безразличие»
Авторы сценария **Михаил Спиридонов, Олег Флянгольц**
Режиссер **Олег Флянгольц**
Операторы **Олег Флянгольц, Анастасий Михайлов**
Художник **Олег Флянгольц**
Музыка **Иван Васильев, Александр Сазонов**
В ролях: **Федор Бондарчук, Александр Баширов, Ольга Шорина, Сергей Брагин**
Студия «Гипноз»
Россия
2011

Если без прикрас, то внимания в сочинском конкурсе стоили две картины, побуждающие к полемическому обсуждению и отмеченные Гильдией киноведов и кинокритиков: «Охотник» Бакурадзе, «Родина или смерть» Манского. Это всё: независимо от поляризации мнений по поводу второго фильма автора «Шультеса» или залетного документального взгляда на гниющий, но живучий и танцующий «остров Свободы». Главный приз, однако, получило черно-белое «Безразличие» Олега Флянгольца. Фильм-недоразумение, но не в оценочном, а в буквальном смысле слова. Поэтому — неожиданный, вполне экспериментальный благодаря, а не вопреки его некоторой самопальности и порой наивности. Но кого сегодня удивишь сугубым фестивальным артом, от которого сводит скулы?

«Безразличие» к тому же доставляет и детское, как если бы читать стишки Хармса, а также анекдоты, ему приписанные в 70-е годы, и эстетическое удовольствие. Выбор времени в этом «визуальном объекте», где фильмического больше собственно фильма в его привычных/непривычных очертаниях, небезразличен: 60-е — последняя стилистически, идеологически цельная эпоха.

Съемки этого опуса о 60-х начались в 89-м и были заброшены. Возможно, ревущие (а не «лихие») 90-е расположили к другой практике. Прошло двадцать лет. Режиссер снимал клипы про рок-музыкантов. В середине нулевых повстречал какого-то благодетеля и картину закончил: доснял, смонтировал прежние и новые игровые эпизоды с архивными кадрами старой Москвы и анимацией.

Игра между старым и новым, 60-е глазами молодых людей конца

80-х, взгляд на 80-е из конца нулевых, концептуальное внедрение компьютерных технологий уберегли «Безразличие» от «изячной» стилизации, от пассеистских, зачастую мертвых радостей и самодовольных киноманских упражнений. Зато эти взгляды и техники — по три в одном фильме — проявили на экране дух авторства, который веет где ни попадя, смешливость и образное мышление любителей кино, столичной архитектуры, абсурдистских реплик.

Плавные документальные кадры той еще Москвы поддерживают игровые эпизоды, оснащенные топографической точностью. Рождественский бульвар из хроники перетекает в Солянку, вход в метро «Сокольники» — в Кадашевскую набережную и т.д., настраивая зрачок зрителя на реальность разномастных отражений, минуя в данном месте/времени мнимое «отражение реальности». Публика попадает в ловушку двойного оптического обмана, в заразительную иллюзию присутствия/отсутствия: и такая Москва существует только в хронике, и экранные образы удостоверяют свою природную призрачность. Недаром герой «Безразличия» будет зазывать малознакомую девушку, поразившую его воображение, в «Иллюзион», знаковый кинотеатр тех лет.

Игровые, документальные, анимационные эпизоды не только кристаллизуют (в лицах, мизансценах, аксессуарах, ракурсах съемки) мифологию эпохи, но с мягкой иронией отстраняют нас от шестидесятнических мифов.

Лирический герой Петя, сыгранный невообразимым сейчас Федором Бондарчуком, автослесарь и заочник Института культуры по классу дирижеров народного хора, то есть обманчиво хуциевский персонаж, хоть название «Застава Ильича» мелькнет по его дороге, забредает со своим дружаном (в его роли Александр Баширов, в шляпе и габардине) в подвал. В темном подземелье они превращаются в анимационные силуэты и, в конце концов, добираются под аккомпанемент восхитительно убийственных реплик до «света в тунне-ле». Впереди их ждет небольшой проем в стене, где мелькнет собачка Тузик, которую должна перехватить гэбистская машина с пеленгатором. Петя за кадром догадывается без всякой (положенной ретро) фиги в кармане: «Вот это свобода».

Чтобы выдать главный приз неправильному, вызывающе любительскому — параллельному мейнстриму и типичному фестивальному арту — кино, нужна свобода побольше, а не только ностальгический порыв, естественный в данном случае для председателя жюри Александра Миндадзе. Но вряд ли его ностальгия взбодрилась тут на очаровании еще не лысого Бондарчука, на образе Москвы без пробок или даже на лице артистки, похожей на Монику Витти, хотя, по иронии авторов, брюнетки.

Это решение отменило критерий «лучшего» фильма конкурса в пользу совершенно другого кино. Несовершенного. (Хотя эпизод в кафе «Пингвин» здорово сделан. Выяснилось после премьеры, что снимал его почитаемый не только в качестве оператора Анастасий Михайлов, широко известный в узких кругах, как и художник по костюмам Петлюра.) Включение этой ленты в конкурс — нечто вроде скоморошьей вылазки во время постного дуракаваляния, пусть и в маске серьезных художественных намерений или убогого комикования.

В «Безразличии» загадочно название. А подошло бы другое — «Латерна магика» (так назывался знаменитый в 60-е пражский театр, использующий на сцене экраны и прочую «полистилистику). Но оно слишком конкретное, что ли. Впрочем, маразматические и не очень линии сюжета, озвученные диалогами, уподобленными по интонации оттепельным персонажам, а по тексту — вовсе нет, кажутся спроецированными на экран волшебным фонарем. Но радуешься не столько его «оптическим эффектам» или эху «новой волны», сколько карнавальной стихии. Именно из нее тут здравомыслящий герой артиста Баширова, «оруженосец» лирического Пети. Оттуда же, из карнавала, и анимационная история про Тузика, который предпочел шашни с сукой

полету в космос, куда его готовили, променяв без намека на сексуальную революцию верх на низ.

Эту историю рассказал «Баширову» «Бондарчук», озвучив анимацию про Тузика, который смылся из секретного центра и потому должен был быть уничтожен, но профессор, дед знакомой девушки Пети, его спас. Однако Тузик опять сбежал, теперь его ищут и, конечно, находят. А по Москве плывут троллейбусы, трамваи, москвичи и «Москвичи», носятся бандиты, в погоне за которыми мчится милиц*а*нер. Один из бандитов — любовник барышни Жужи Папаниной (никакой идеологии, простое совпадение); в нее влюблен Петя Бондарчука, которого — во время свидания — избивают бандиты из какого-то «черного», восточноевропейского розлива, фильма. Но тут — не унимается Петя, спасенный Жужей, и голос его — обхохочешься — не дрогнет: «Добро побеждает зло». Он возносит ее на «Москвиче» за облака (в 3D), возвращает на землю, но бандиты тут как тут, машина взрывается, на экране вспыхивает цвет. Похоже на бред. За исключением долгого — по касательной трем линиям сюжета — эпизода в кафе, где разворачивается поэтика, она же пластика 60-х.

«Безразличие»

Предметный мир, панорама лиц, обрывки реплик, молчаливые планы, типажи. Пролетарии, один из которых устроит дебош, потеснив с танцплощадки свингующих стиляг, интеллигентка в очках, центровые этуали, желающие прикурить-познакомиться, тихушники-выпивохи, хемингуёвый дядечка в бороде и с трубкой и т.д. сканируют тут, как и погоня, перебитая жанровыми разборками, образы кино, прошедшие второй (после конца 80-х) этап эстетизации. Споспешествуют двойной оптике восприятия: от соцартистской истории Тузика до старого, сегодняшнего Эдуарда Хиля в телевизоре, от инфернальных и комических злодеев, убивших нежного Петю с незабываемым тембром голоса молодого артиста, собиравшегося с помощью знакомого пожарного провести Жужу в ДК «Каучук» на концерт ее «любимого певца» Владимира Трошина, до острых ракурсов столичных пейзажей.

Получился неформат, но обаятельное, местами идиотское — живое кино. Иначе говоря, опасность дорасти за двадцать лет со времен первых съемок до «умного дурака» Олега Флянгольца миновала.

ЕЛЕНА СТИШОВА

¡Venceremos!

Есть опасность взять неверный тон, а то и просто уйти в другую степь, если не знать, что Виталий Манский, проехавший остров Куба вдоль и поперек, вынужден был снимать лишь там, где разрешила госбезопасность. По сути, он работал «в предлагаемых обстоятельствах». Выручало лишь то, что всегда выручает мастера: уж он найдет способ сказать, прокричать, прохрипеть свое, даже если ему наступят на горло. Мы поняли, считали с экрана его месседж — поверх сюжета про танцевальное движение Rueda de casino, поверх микроновелл и пространных синхронов. Да и нам ли, бывшим советским, не понять, про что речь и в чем пафос программно непафосной картины «Родина или смерть». Манский и отправился на Кубу с *«желанием пройти через некий аттракцион — машину времени. Посмотреть на жизнь социалистического государства с высоты нашего опыта. Мы ведь живем в государстве, которое только выкарабкивается из социализма»* (из интервью «Московским новостям»).

Советскому человеку не дано стать «бывшим». Могут смениться власть, идеология и мифология, но опыт, каким обладают советские поколения, не пропьешь и не выбросишь. То, что в кадре, подчас узнаваемо, что за кадром — понятно, в авторском комментарии нет нужды. Но, боюсь, многого, очень многого не уразуметь тем, кому повезло не стоять в очередях за хлебом, не отовариваться по продовольственным карточкам. Оттого формула поэтического минимализма, избранная автором (без ретроспекций и флэшбеков, без политических акцентов, без отсылок на последний всплеск революционно-романтической мифологии), странным образом утрачивает свою вроде бы неотменяемую

«Родина или смерть»

Автор сценария, режиссер **Виталий Манский**
Операторы **Леонид Коновалов, Виталий Манский**
Звукорежиссеры **Мария Ушенина, Сергей Овчаренко**
«Вертов. Реальное кино»
Россия
2011

универсальность. И для многих может стать шифром, которого не понять, если ты не знаешь код.

У нового поколения — иная оптика. Молодые люди увидят на экране руинирующий город, будто переживший бомбежку, убогие жилища, скудный быт, очереди. И не факт, что оценят чисто советские маркировки нынешнего кубинского быта — подслеповатые телевизоры образца ранних 60-х прошлого века — панель управления справа, допотопные, крашенные масляной краской автомобили производства стран бывшего соцлагеря. Наконец, партсобрания! Эффект дежавю, которым так увлечен режиссер, в этих кадрах проявляется в полную силу. Манский снял аж два таких собрания — оба годятся как натура для соц-арта. Унылая механистичность подобных тусовок не снимается даже в тот момент, когда местный партийный бонза произносит здравицу в честь вождей нации: «Viva Fidel! Viva Raúl!» Нестройный хор негромко подхватывает: «Viva!» И на автомате договаривает — скорее, проборматывает вошедшее в анналы сакральное заклинание: «Patria o muerte! Venceremos!»[1]

Типология сбывшейся Утопии бьет по мозгам лишь тех, у кого на памяти обольщения и посулы победившей на Кубе, под носом у США, революции, обновившей в прах обносившуюся коммунистическую идею. Сакраментальная победа Кастро дала повод Никите Хрущеву заявить на весь мир с трибуны XXII съезда КПСС: «Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!»

Бородатый красавец Фидель Кастро, чисто Зевс-громовержец что ростом, что жестом, поклялся не бриться до полной победы революции. Он так и не расстался с бородой — за полвека она изрядно поредела, да и повода для радикального бритья не случилось. Но харизма осталась при нем. На Кубе бытует едва ли не поверье, будто Команданте обладает магической властью над людьми. Во всяком случае, не последний американский режиссер Оливер Стоун, снявший фильм-портрет Фиделя, попался в сети своего героя и не смог дистанцироваться от него. Умница Манский уже в замысле исключил Кастро как персонажа картины, отлично понимая, что одно лишь появление Фиделя в кадре поломало бы всю постройку.

Честно говоря, адекватно судить об этой картине впору не кинокритикам, а историкам и политологам. Дело критиков — оценить качество амбициозного документального проекта (каковые практически исчезли в российском документальном кино — денег нет, а главное, нет куража), поставить его в контекст. Разумеется, большинство выберет идеологический сюжет о судьбах коммунистической Утопии — как самый сильный дискурс фильма. То есть выберет уровень некомпетентности. Мы, критики, слишком мало знаем о том, как складывался на Острове свободы исторический процесс. Ясен — и явен — лишь результат. Строительство социализма накрылось медным тазом. Кубинцы бегут в другие страны — об этом еще в 2002 году был снят испанский докфильм «Плотогоны». Бегут в основном в США, где, как известно, обрела кров дочь Команданте. (Параллели просто рвутся в строчку — дочь Сталина нашла политическое убежище в той же Америке, как и сын Хрущева, покинувший Россию уже после краха империи.)

Чем хуже обстояли дела на Кубе, тем скупее становилась информация. Асам по сокрытию информации мы обязаны и тем, что до самых недавних пор не знали о провале нашумевшего советско-кубинского блокбастера 1964 года «Я — Куба». Картину не полюбили кубинские зрители, и сам Фидель, по свидетельству Евгения Евтушенко, одного из авторов сценария, отнесся к кинопоэме более чем холодно. Картина была запрещена к показу в США как пропагандистская, и лишь в 1992 году Фрэнсис Форд Коппола и Мартин Скорсезе извлекли пленку из архива и отпечатали новый релиз этого авангардистского шедевра. Работа оператора Сергея Урусевского изучается в киношколах, а навязчивые инвективы почившей в бозе идеологии, коими фильм нашпигован, не помеха для штудий.

---

[1] «Родина или смерть! Мы победим!» (*исп.*).

Видимо, кубинцам не по нраву пришлись замысловатые поэтические аллегории — публика вообще не уважает артхаус. Хотя если б Команданте приказал, толпами ходили бы в кинотеатры с лозунгами, как у нас в свое время на «Чапаева». Почему Фиделю не глянулась картина — осталось тайной. Да она и нашим идеологическим вождям не глянулась. Сложновато, видать, показалось. Ее не положили на полку, просто спустили на тормозах без лишнего шума. Никто не оценил или не понял, что кубинскую революцию, ее причины и истоки фильм рассматривал сквозь оптику родной русско-советской

«Родина или смерть»

мифологии. Сегодня она просто зияет в картине и создает несколько комический эффект. Новелла про кубинских путан уж такая русская — ну прямо массовка Сонечек Мармеладовых, которых проклятая нужда гонит на панель. Они красиво страдают на крупных планах, страдают-переживают авторы. Виталий Манский же, адепт реального кино, начинает свой фильм забойным клипом танцующих соло юных жриц любви. Каждая танцует в своем тесном рабочем интерьере, камера бросает взгляд и на ложе, и на гардероб, умещающийся на веревке от стены к стене.

Как это понимать? Как визитную карточку современной Кубы, ничуть не изменившуюся со времен Батисты, когда Куба слыла публичным домом пуританской Америки? Против чего боролись, на то и напоролись? Мне же — правда, в обратной проекции — видится в этих зажигательных кадрах иное: полувековой опыт социализма не истребил пассионарной энергетики маленького народа. Народ живет впроголодь, но танцует и поет. Живет не тужит, травит анекдоты, высмеивая на все лады самих себя. Судя по этим анекдотам, по монологам горожан — а они словоохотливы, — кубинцы отлично секут свою безнадежную ситуацию. «Нам приходится быть юмористами», — охотно объясняет местный сапожник, не прерывая работу. И откладывает в сторону еще не подшитую кроссовку, чтобы показать базовые движения кубинского casino. Сапожник еще и учитель танцев — легко догадаться, что это его любимое занятие. Коллега постарше, тоже учитель танцев, листает альбом с фотографиями своих европейских учениц. Они возвращаются! Почему? «Куба — это очень много любви», — комментирует собеседник. Видимо, любовь — популярный в оскудевшей по этой части Европе товар, который на Кубе имеется в свободной продаже. И в изобилии. Несмотря на то, что за проституцию здесь подлежат суду не только «жрицы любви», но и их родители.

Про любовь, про культуру танца и культ тела здесь говорят охотно и даже вдохновенно.

Но что любопытно и отчасти загадочно — среди персонажей фильма нет ни одного, кто толкал бы патриотические благоглупости. Или режиссер не пустил их в кадр в угоду замыслу? Он снял ветеранов борьбы, тех, у кого большие заслуги перед революцией, всякие награды, но, кажется, никаких льгот — чтоб там спецпайки или партийные пенсии. Такое здесь, видимо, не практикуют. Ветераны не жалуются. Никто не жалуется. Ни мужчина, у которого на шее

«Родина или смерть»

взрослая дочь-имбецилка. Ни женщина с матерью в инвалидной коляске, та самая, кто зачитывает в кадре месячные нормы пайка. Похоже на рацион зэков. Но женщине еще повезло: мать-инвалид получает не одну, а три пайки цыпленка. Нитью продернута через фильм история нестарой вдовы с глазами горячими и умными. Она упорно обивает пороги социальных служб, где надеется получить — и получает — скидку на экипировку дочери и племянницы, коим предстоит отпраздновать важную для кубинцев дату — пятнадцатилетие. Парадным выходом девушек из лачуги во двор завершается фильм. Одна — в розовом кринолине, другая — в лиловом, обе в митенках, с высокими прическами. Соседи встречают девушек аплодисментами, усаживают в машину. Вот только куда они едут, обдуваемые океанским ветром, мы не знаем. Похоже, в храм. Только где он? В фильме ни разу не мелькнет ни костел, ни распятие, ни Божья матерь — только пятиконечные звезды на майках, тиражирующих дизайн кубинского национального флага. Капище в Гаване — по всему — танцевальная площадка, где народ танцует сальсу.

Есть в фильме план, где один из героев краешком касается истории кубинского этноса и его религии. Кубинцы, оказывается, вовсе не аборигены. Они — африканского происхождения. Кубинцы уважительно относятся к духам своих предков. Здешний католицизм сильно разбавлен языческими верованиями и носит название «сантерия». Страна, конечно, атеистическая согласно официальной доктрине, но кто верует — тот верует.

Первый большой эпизод фильма вводит программный для фильма мотив смерти. Эпизод снят на кладбище. Он завершает монтажную фразу, начавшуюся с долгого тревеллинга вдоль пустынного, будто вымершего проспекта. Мертвое пространство уперлось в кладбище. А на кладбище не все спокойненько — совсем даже наоборот. Совершается ритуал эксгумации тел, похороненных в склепах три года назад. Облаченный в белый комбинезон высокий худой мужчина руководит работами. Останки изымают и перекладывают в ящи-

ки, деловито вытряхивая прах из черепов и ломая на части — по размеру ящика — окаменевшие позвоночники. Их укладывают стеной — ящик на ящик. Чтобы прах твоего предка лежал в этой кладке — самодеятельном колумбарии, надо платить. Так и остается непонятным — религиозный это ритуал, связанный с язычеством, или же на маленькой Кубе просто не хватает земли, чтобы хоронить своих мертвых. Виталий Манский не проясняет сей впечатляющий сюжет. Он уверен, что в фильме не надо все разжевывать, что-то должно оставаться непонятным. Такая установка удобна автору, ибо его сверхзадача — показать схожесть исторических судеб стран, прошедших сквозь искусы коммунизма. Он смотрит в скукоженный кубинский социум, как в мутное зеркало, и видит в нем отражение российской судьбы. Сходство ему важнее, чем различия. По сути, Манский бессознательно повторяет Калатозова в фильме «Я — Куба», пытаясь встроить мифологию кубинской революции в родную российскую. Сходство — системное — имеется, кто бы спорил, но различия — огромные. В первую очередь — менталитет. Первичен именно менталитет, социум же вырастает поверх этой базовой структуры. У нас коммунизм случился не оттого, что Ленин ловко впарил коммунистическую идею массам. Вся русская метафизика заточена на мечту о рае на земле — поступательное движение русского этноса через православие к коммунизму подробно описано у Бердяева в «Истоках и смысле русского коммунизма». Здесь же, на Кубе, корректнее говорить об импорте коммунистической идеи. Страна, конечно же, остро нуждалась в радикальной реформации, но так ли уж обязательно по коммунистической, точнее, по советской модели? Команданте не посчитался с ментальностью соотечественников и промахнулся, за что расплачивается кубинский народ. И выживает исключительно благодаря менталитету, тайна которого скрыта в его корневой системе, в плодородном гумусе, питающем кубинцев неистребимой жаждой жизни и гедонизмом в такой концентрации, что никакой идеологии с ним не совладать (в отличие от нас, грешных, кого идеология переформатировала, и не в одном поколении).

Вы не поверите, но в рейтинге счастья (и такой имеется, как ни странно) Куба числится в первой десятке стран, где население считает себя счастливым. Россия занимает 106-е место в списке из 143 стран, а США и вовсе 114-е. Первую десятку в рейтинге составляют исключительно страны Латинской Америки, отнюдь не самые богатые в мире и не самые свободные. Между тем, согласно объективным критериям, для счастья приспособлены в первую голову богатые демократические страны. Бесстрастная статистика свидетельствует: все не так, ребята! В который раз объективные выкладки — от ума — пасуют перед чувством, перед тайной эмоционального мира индивидов, каковой нельзя (пока!) просчитать и каталогизировать[1].

Что же в итоге? Виталий Манский открыл нам мир счастливых людей, обитающих в мертвом городе, в стране, потерпевшей поражение. В этом смысле он немножко Колумб. Тот, как известно, хотел открыть Индию, а открыл американский континент. Манский отправился на Кубу, чтобы отредактировать миф, отлитый в приснопамятный слоган «Родина или смерть!». Всего-то делов — поменять союз «или» на знак равенства. И я было повелась, уже придумывала заголовки типа «...или смерть». Но честный реализм фильма отвел меня от искушения поиграть словами. Манский-концептуалист проиграл Манскому-хроникеру. Благодаря ему я полюбила кубинцев и оценила сальсу как безотказную терапию. Наверняка я стала бы счастливее, если б по утрам зажигала. Так что — Venceremos! Только так и можно трактовать последний план фильма — единственный в фильме поэтический троп. Чернокожий атлет бежит в темпе стайера вдоль бушующего океана. На секунду возникает иллюзия, будто план снят в рапиде: его бег — почти полет.

---

[1] См.: Нарышкина А. Чай, кофе, потанцуем. — «Московские новости», № 85, 29 июля 2011 года.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Фемина торжествующая

Режиссерский дебют Ангелины Никоновой стал одним из самых обсуждаемых фильмов конкурсной программы «Кинотавра». В кулуарах фестиваля он вызвал смешанную реакцию — любопытство, оторопь, удивление, насмешку. Картину с жаром пересказывали. Ее отчаянно хвалили, ругали, обсуждали и обмусоливали каждую деталь сюжета. Благо дело, что в режиссерском исполнении сам сюжет излагается очень доходчиво и внятно. Каждый образ прописан в соответствии с четкой логикой «железного» сценария. Что не так часто встречается в современном авторском кино России. Но дело не в этом — режиссерское ремесло как таковое не стало поводом для дебатов. Копья ломались вокруг самой экранной истории, которая на фоне привычных глазу картин российского распада выглядела до дикости непривычно. Мы увидели то, что всегда строго ассоциировали с кинематографом зарубежным, — гендерный радикализм, превращающий сферу чувств в полигон для садомазохистских игр. Именно эта чуждая форма сюжетосплетения — иное семя, павшее в почву нашего бытописания, — стала предметом бурных дискуссий.

Впрочем, завязка «Портрета в сумерках» настраивает зрителя на привычный экстрим российского артхауса. Мы видим, как менты-беспредельщики насилуют шалую проститутку. Мы с ходу вторгаемся в омерзительные пустоши городских окраин, по которым слоняются горькие пропойцы и мечутся стаи бродячих собак. Где все гадливо, бесприютно и тревожно. Обшарпанные многоэтажки, отсутствие солнца, угрюмые подозрительные лица. Кошмар обыденности спальных районов, от которых стоит держаться подаль-

«Портрет в сумерках»
Авторы сценария **Ольга Дыховичная, Ангелина Никонова**
Режиссер **Ангелина Никонова**
Оператор **Ибен Булл**
Художник **Олег Федыхин**
В ролях: **Ольга Дыховичная, Сергей Борисов, Сергей Голюдов, Роман Меринов, Галина Корень**
Кинокомпания «Барабан»
Россия
2011

ше, если жизнь дорога. Угроза без чертовщины и мистицизма дамокловым мечом нависает над Мариной (Ольга Дыховичная), представительницей преуспевающего middle up класса, забредшей в этот микрорайон и теряющей там сначала каблук, затем мобильный телефон и, наконец, собственную честь. Да, все так и начинается — в духе «проклятого *расейского* Сайлент-Хилла» — гиблого места, которое так и норовит обернуться для культурного героя западней, из которой не выбраться и не спастись. Перед нами словно раскручивает сети фабульная вариация на темы этапных картин наших дней — «Юрьев день» или «Счастье мое». Но только не в экзистенциальном, а, скорее, в социальном ракурсе. Фильм реально представляет на уровне визуальной аттракции сакраментальный раскол городского общества на «элоев» и «морлоков», заставляя пришлую обитательницу «центральных районов» кожей прочувствовать нарастающую враждебность деклассированных окраин.

Приметы кинематографа 90-х тянут линию сюжета в русло черного жанрового замеса на тему мести. Героиня, как и следовало ожидать, подвергается физическому насилию со стороны патрульной службы правоохранительных органов. День за днем она возвращается на место преступления, выслеживает обидчиков и преследует одного из них с целью учинить безумный в своей одержимости самосуд, безжалостный и кровавый. Далее по логике вещей мы должны были бы лицезреть *мрачняк* в духе сумрачного триллера Виктора Сергеева «Палач» с Ириной Метлицкой в главной роли. Вот его характерная мизансцена — обшарпанный подъезд, кабина лифта, палач и жертва, меняющиеся ролями, бутылочный осколок в руке мстительницы, готовый вот-вот быть пущенным в дело.

Все, что будет происходить в кадре после, заставит публику «Кинотавра» встрепенуться. Собственно, с этого «после» завязываются все споры вокруг фильма. Мы перестаем смотреть русский триллер, русский артхаус. Нам предлагают ситуацию, в которой легче было бы представить не Ольгу Дыховичную, а, скажем, Шарлотту Рэмплинг или Изабель Юппер. Жертва, которой суждено стать хрестоматийным ангелом возмездия, внезапно подчиняется насильнику. Тут же, в лифте, отбросив орудие расправы, она превращается в сексуальную рабыню, которая ублажает своего брутального господина по зову основного инстинкта.

Здесь-то и начинается кино, которое делает «Портрет в сумерках» произведением, не имеющим аналогов в новейшей истории российского кинематографа. Новация его сюжетной коллизии грозила обернуться банальностью. В глазах многих такой поворот событий и впрямь представлялся пресловутым подражанием психоаналитическому кинематографу Запада, несусветной романтической чушью с претензией на скандал. Ведь это не могло не раздражать — когда наши реалии скрещиваются с чуждой культурной традицией, достаточно одного неловкого движения, чтобы изощренная конструкция обнаружила свой fake. Ибо то, что позволено «Ночному портье» или «Пианистке», неоправданно смотрится в пространстве отечественной культуры, равнодушно взирающей на изнаночные комплексы пресыщенной западной цивилизации.

Нет никакого сомнения, что драматургически «Портрет...» походит на чистейший симулякр. Ведь нам всем кажется безбожно фальшивой сама мысль о том, что *наша* нынешняя буржуазка способна отказаться от комфортного существования и ради ролевой игры в унизительную страсть переехать в панельную конуру, драить грязные клозеты, готовить борщи и быть битой любовником-самцом за малейшее проявление нежности. Это противоестественное слияние с маргинальной средой уже наблюдалось в «Юрьевом дне» и переосмыслялось на уровне надбытийного символа. В «Портрете...» история предельно заземлена и лежит в сфере психологического действия. Здесь тайна только одна — в прояснении истинных мотивов эпатажного поведения героини, которые каждый зритель волен трактовать так, как ему вздумается. Кто-то интерпретирует происходящее как клиническое происшествие, которое по воле авторов оборачивается сентиментальной мелодрамой с идеалис-

тическим посылом на тему «возлюби ближнего своего». Ведь вот, мол, недаром Марина по профессии психолог, работник социальной службы. Недаром, сталкиваясь в кабинетах с неразрешимыми житейскими драмами, она теряет веру в собственные силы и переживает острые приступы мизантропии. И что, как не изнасилование, есть вызов всей ее прошлой жизни, а попытка сблизиться с собственным обидчиком оборачивается не только тайным преклонением перед грубостью мускулов, но и идеалистической попыткой изменить мир к лучшему ценой собственной жертвы. Упорство, с которым Марина адресует своему маргинальному любовнику слова «я тебя люблю», даст на экране свои выразительные плоды: наступит момент и скупая слеза скатится по щеке бесчувственного мужлана.

Но та же история любви палача и жертвы способна предстать в абсолютно ином свете — как дьявольский план мести, замешанный на жестком сексе и финальном «укрощении строптивого».

И та, и другая интерпретации отдают пошлой банальностью, поверхностной иллюстрацией невероятно сложных процессов, затрагивающих уровень человеческого подсознания. С той лишь оговоркой, что так будет верно думать, если смотреть на происходящее как на типичную жанровую драму. И не придавать концептуального значения факту, что автор фильма — женщина.

Последнее обстоятельство весьма важно при анализе «Портрета в сумерках». Более того, оно только доказывает, что мы имеем дело не со спекулятивным продуктом, а с прекрасно скомпонованным произведением, где провокация не случайна и осознанно полемична. У нас есть резон ставить Ангелину Никонову в один ряд с радикальными авторами феминистского толка — Урсулой Антоняк или Андреа Арнольд, которые своими резкими, порой отталкивающими работами бросают вызов доминирующей эстетике кино, ассоциирующейся с мужским взглядом. Классическому вуайеристскому кинематографу, в основе которого лежит удовольствие мужского порядка, феминисты кинематографа противопоставляют «кинематографическое неудовольствие». Отсюда же берет начало неприглядная эстетика «Портрета...» с его неудобными ситуациями и персонажами, которые не ищут нашего сочувствия. Вопреки обычной логике с тайных пороков сорвана маска романтического благодушия: несмотря на то что камера в «Портрете...» ведет себя достаточно целомудренно, интимные подробности, показанные «до» и «после», не оставляют никаких иллюзий по поводу «красивости». Антураж эротических сцен подчеркнуто непривлекателен — скомканные простыни, неудобные прохудившиеся постели, ржавые ванные вызывают элементарную брезгливость. Так же, как и объекты страсти, к которым тянется утонченная героиня Ольги Дыховичной, все как на подбор — типажи доморощенных мачо с квадратными затылками и тупым взглядом. Ангелина Никонова демифологизирует фетиши любви и секса, подчеркивая лишний раз чисто бытовые подробности. Как, например, это походя показано в сцене тайного свидания Марины с «другом семьи». Издевательский подтекст очевиден, когда мы видим на любовнике только две выразительные детали туалета — трусы и носки. Не самое удачное сочетание, которое — вот что важно — мало волнует героиню, занятую отнюдь не поиском идеала. Никонова не строит иллюзий в отношении героев и одинаково строга к представителям обоих полов. Она стремится быть последовательной в достижении главной цели — не доставлять экранного наслаждения, чтобы не идти на поводу у традиции.

В «Портрете...» все работает на разрушение мужских стереотипов. Главный из которых — женский образ. Сторонники феминизма считают, что в большинстве случаев представление женщин в кино далеко от их подлинной сущности. На экране они изображаются такими, какими их хотят видеть мужчины. Героиням примеряют клишированные маски домохозяек, бизнес-леди, старых дев, искусительниц и содержанок. Отчего они сразу становятся персонажами марионеточными и предсказуемыми. Однако истинное женское начало смутно, непроницаемо, чувственно и «близко к плотскому». Ге-

роиня фильма прекрасно вписывается в феминистский дискурс. Мы можем строить какие угодно догадки относительно мотиваций ее поступков, но всякий раз истинная причина ее неадекватного поведения для нас так и не будет прояснена окончательно.

Важно, что, переехав к своему обидчику, Марина с готовностью преображается из эмансипированной особы в покорную рабу. Она подстраивается под вкус мужчины, с которым живет. И не только. Она вживается в разные роли объектов мужского внимания. Становится такой, какой ее хочет видеть семья ее избранника — безбашенной ширяльщицей для младшего брата-наркомана, безропотной сиделкой для сумасшедшего старика — бывшего деспотичного опекуна братьев, «подстилкой», «телкой», «поди-подай-принеси-убери» для самого героя. В этой идиллии, больше походящей на триллер, сквозит авторская издевка над маскулинным устройством мира, в котором женщине отводится роль пассивной обслуги. «Портрет...» словно дает увидеть со стороны абсурдность такого миропорядка. Шоковый аттракцион, повергающий публику в недоумение, на деле оказывается перевертышем нашего повседневного тривиального существования. Деградирующий мир на экране несет в себе не просто заряд социальной критики. Здесь вызов брошен всей патриархальной культуре ценностей. Они, по ощущениям Никоновой, насквозь прогнили и разрушают себя изнутри. Власть, которую в фильме олицетворяют финансисты и представители силовых структур (армия и милиция-полиция), то есть те мужчины, с которыми строит свои отношения героиня фильма, демонстрирует все признаки нравственного упадка, вплоть до физического вырождения. Последнее замечательно характеризует семья насильника-милиционера. На ее примере мы видим, к каким дегенеративным последствиям приводит так называемая модель жесткого мужского воспитания: муштра, рукоприкладство, жестокость лишь приумножают ненависть, нетерпимость, бесчувственность. Такая среда обречена на поражение, ибо порождает подонков и уродов, моральных и физических.

Глядя с высоты «феминистской колокольни», понимаешь, что речь в «Портрете...» идет не о порочной любви, о чувствах, о желании изменить мир к лучшему. Скорее, эта картина декларирует свое активное неприятие мужской доминанты, которая в ответе за общий нравственный кризис цивилизации. Единственное, что она может противопоставить крепкому мужскому началу, — это абсолют женской субъективности.

С этой точки зрения, фильм действительно реализует изощренно задуманную и воплощенную мизансцену мести. Финал рисует утопический результат женского реванша. По дороге из аэропорта движутся двое: впереди она, позади он — ее недавний мучитель. Он следует за героиней на расстоянии, молчаливо и послушно, словно связанный с ней незримой веревочкой. Она катит за собой чемодан, и это естественное положение руки, чуть отведенной назад, только усиливает ассоциацию абстрактного поводка. Еще мы знаем, что герой безоружен — прежде чем следовать за женщиной, он показательно сдаст напарнику свое табельное оружие. Он избавляется от символа власти, от символа принуждения и силы. На секунду экранная фемина осуществит иллюзию победы. Открытый финал наполнится множеством смыслов. Для кого-то он станет душещипательным хэппи эндом, для меня же — актом «символического разрушения мужского миропорядка как репрессивного». Что само по себе невероятно для практики русской школы кино, никогда не сталкивающейся лоб в лоб с воззрениями феминистского искусства.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Большие и малые

«Охотник»
Авторы сценария **Бакур Бакурадзе, Иля Малахова**
Режиссер **Бакур Бакурадзе**
Оператор **Николай Вавилов**
Художник **Кирилл Шувалов**
В ролях: **Михаил Барскович, Татьяна Шаповалова, Оксана Семенова, Гера Авдоченок, Юлия Мелихова, Екатерина Максютова**
СТВ
Россия
2011

«Охотник», показанный до Сочи в программе «Особый взгляд» Каннского фестиваля, — первый отечественный фильм, лишенный компромиссов, неизбежных в нынешнем положении «независимого кино». Здесь нет ни подражания, сколь угодно чуткого, его заветам, ни особой местной специфичности или экзотики. А есть универсальный сюжет, зрелая режиссура, конкретность кинематографической материи.

Уже «Шультес», дебют Бакура Бакурадзе, был необычным для нас фильмом[1]. Кроме прочих достоинств, ненарочито космополитичным, завораживающе киногеничным. Москва там снималась как любой другой мегаполис. Бакурадзе начинал со столичной истории, которая могла произойти хоть в Берлине, хоть в Буэнос-Айресе, и не загонял себя в провинцию — непременное пространство для прогрессивно мыслящих режиссеров, не обязательно «народников».

Теперь Бакурадзе углубляется в Псковскую область, на свиноферму. Но опять снимает против правил, установленных в наших пенатах для съемок такой среды. Очевидна его внутренняя потребность или даже упертость снимать именно там и так.

В «Охотнике» нет ни пьющих отморозков, ни развала-распада деревенского уклада, ни социальной репрессивности, звенящей в воздухе. Там идет — происходит — обычная жизнь обыкновенных людей. Расстилается многомерная физическая реальность. Со своим распорядком, трудовым ритмом, семейными хлопотами, неоднозначностью, недоговоренностью. И — с незаживающей,

[1] См. мою статью «Посторонний» («ИК», 2008, № 8).

хотя привычной, внутренней раной. Там безупречна достоверность среды, но есть еще нечто — *не от мира сего*.

Ритм повседневности фермера и охотника, его размеренной жизни в ухоженном доме с женой, взрослеющей дочкой, одноруким сыном-подростком, которого пестуют (учат стрелять левой рукой, набивать в ружье порох, возят в грязелечебницу) любовно и с достоинством, нарушается где-то к середине фильма внезапным, впрочем, исподволь подготовленным поворотом. Поворот этот — нечаянная встреча взрослых, еще не старых людей, фермера и работницы, пребывающей в колонии последний месяц заключения за убийство, — только эпизод, не нарушивший движение сюжета. Но эпизод (жизни), утеплявший их рутинные будни внезапной сообщительностью. Нежностью физической близости. Почти родственной и при этом отчужденной.

Природное и человеческое в этом фильме вступают не в конфликт, а рождают притяжение. Заботу о ближнем. О своем ребенке, о посторонней женщине-заключенной, которую фермер заметил, пригрел. Тут не адюльтер, не любовь, «перевернувшая жизнь» крепкого фермера с нездоровым сыном. Простота решения этого мужчины, его короткой связи сродни его же душевному рефлексу. Его, охотника, незаскорузлости и чувствительности.

Природное в «Охотнике» лишено «животного» начала. Природное и человеческое понимаются здесь как единство и сосуществуют в естественном режиме во время любовных свиданий, не исключающем ощущение близкой утраты.

«Животное» принадлежит только хозяйству, где свиньи проходят тоже свой естественный круг — от рождения, прививок, выращивания до смерти (очень важен эпизод захоронения заболевшей, надо полагать, свиньи). И — до забоя животных для рыночных нужд. И — для поддержания жизни.

Прозрачный фильм, лишенный ясности (изменилось ли что-то в душе охотника после отъезда Любы, отбывшей в колонии срок, или нет?), — свидетельство взрослости Бакурадзе. Ответов режиссер не дает, но ведет зрителя внятной и сложной дорогой.

Этот строгий чувственный фильм не эксплуатирует глубокую драму героев, которая в экранной реальности вроде бы не дает о себе знать. Коля, однорукий мальчик, обласкан в семье и на ферме, не чувствует своей обделенности. Все с ним рядом всегда. Его мать исправно, безмолвно исполняет домашний и супружеский долг. А почувствовав отчуждение мужа, просто смотрит — они понимают друг друга без слов (Бакурадзе предпочитает снимать со спины, проявляя деликатность к состоянию персонажей), и муж обнимает ее, защищая от всяких тревог.

Бакурадзе строит почти все эпизоды картины на действии, сквозь которое транслирует, минуя «эксклюзивные» мизансцены, то, что гложет героев, или смущает, удивляет, разделяя *между ними* тоску и работу, близость и одиночество. Но главное — необходимое друг другу сродство. Режиссер выбирает язык взгляда, язык ощущений, не пренебрегая филигранной конкретностью повествования.

С нашего экрана давно исчезли люди, про которых было бы понятно, чем они занимаются, к какому социальному классу принадлежат. Не потому ли на вопрос сына (у мемориала Александра Матросова): «Что такое Советский Союз?» охотник не отвечает? Или этот ответ режиссер оставляет за кадром. Зато Бакурадзе показывает трудодни работников фермы, строительство колбасного цеха, завод, где делают войлок и куда перевели заключенных из женской колонии. Зато он внедряет эпизоды-свидетельства не разрушенной связи времен. Есть тут на дне озера останки военного самолета, который интригует мальчика. Есть даже родственники погибшего летчика, которые приезжают туда, где нет его могилы, с цветами и показывают (за столом в доме протагониста) довоенные семейные фотографии. Эта побочная, «ненужная», казалось бы, линия сюжета целомудренно и без педали выводит камерный фильм в большое время. Горячая новость для нового отечественного кино:

Бакурадзе лишает современную реальность поверхностной актуальности, воссоздает ее на экране не на разрыве с прошлым, а в длящемся времени.

Обыденный мир «Охотника» лишен пресловутой «образности», но образный строй тревожной сообщительности возникает под взглядом внимательной, при этом нейтральной камеры. Эта камера замирает на уставшей после родов свиноматке, окруженной поросятами. На рабочей руке мальчика, очищающего скорлупу вареного яйца. На живой картинке «охотников на привале» у костерка. На работнице-заключенной, смывающей усталость под душем.

«Охотник»

На молотилке. На сумерках за окном кухни, где собралась семья. На закатном свете в машине — последней вспышке бессолнечной осени. На женских руках, которые гладят животных. На постели, где охотник гладит по головке любовницу (ей за сорок), как жену или ребенка. На объятиях любовников при встрече-прощании, после чего они «продолжают любить», но уже как бы расставшись. На взгляде охотника, попытавшегося (рядом с убитым кабаном) одной рукой прикурить спичкой из коробка, словно примерив на себя участь увечного сына. Или вспомнив себя, матерого мужчину, пожалевшего изношенную женщину, которую оттаял, и она смогла вдруг снова тихо заплакать, как девочка.

При всем том было бы нечестно не сказать, что Бакурадзе довел парадокументальную стилистику, к которой прикипели лучшие режиссеры нулевых, до предела. Исчерпал ее и оставил ощущение герметичности, которую, надо полагать, в следующем фильме станет проветривать. Это ощущение, думаю, связано с выбором актера на главную роль. На его присутствии, очень сложном, внутренне подвижном, держится драматургия и ритм картины. Нашел бы Бакурадзе русского Габена, «Охотник» задышал бы полной грудью. Но если приз «За лучшую мужскую роль» получает артист К.Юшкевич, отработавший в дремучей антрепризе «Упражнения в прекрасном», то егерь Михаил Барскович, приглашенный на роль охотника, примиряет с выбором режиссера. И тем самым «понижает» статус профессионалов, от которых хочется бежать к неартистам, даже не стопроцентно удачным. В отличие от барменши Татьяны Шаповаловой, которая рискованно, потому что без каких-либо прикрас, на глубине сыграла заключенную, отогретую охотником, и заслужила приз «За лучшую женскую роль».

В «Охотнике» бесспорна мотивация режиссера, решившего снять такое кино. Мотивация и отличает художника от профессионала. И она важнее результата, который всех примирит.

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Завтра будет хуже, чем вчера

Светлый и широкий школьный коридор. По нему шагают три отрока с гитарами и с барабаном — ансамбль «Громозека». Название сложено из первых слогов фамилий парней — Громова, Мозерова и Каминского. Краса и гордость школы, они готовятся выйти на сцену с суперхитом 80-х «Птица счастья завтрашнего дня». Дальше, встык, они же тридцать лет спустя, сильно побитые жизнью, пьяно орут эту самую «Птицу счастья» в каком-то предбаннике, ёрничая, кривляясь и размахивая руками перед видеокамерой.

Ну да! Потерянное поколение. Жизнь обманула прекраснодушных совков; «птица счастья» выбрала кого-то другого, а у этих завтра будет хуже, чем вчера, — однозначно. Кажется, все, что хотел сказать автор, уже сказано, а мы еще и до титров не добрались.

Титры идут на фоне кромешного банного ада, где человек пятьдесят голых мужиков в буденовках сидят и лежат на полках, плотно прижавшись друг к другу, а безжалостный адский служитель вертит ручку огромного вентилятора, приговаривая: «Терпим, мужики, терпим!» Мужики терпят. Один из наших шепчет: «Терплю, терплю», другой: «Я сейчас умру!», третий выдыхает: «Зашибись!» Потом благостные, распаренные они сидят в простынях, с пивком и на вопрос «как у тебя дела?» по очереди отвечают: «Нормально». Ну а дальше режиссер, как в прорубь, «кунает» нас в эту их нормальную жизнь.

Один — хирург (Николай Добрынин) — оперирует ребенка. Посреди операции вырубается свет, хирург велит подсветить операционное поле мобильником, но на мобильник не ко времени звонит разлюбленная жена. В общем, чего-то

«Громозека»

Автор сценария, режиссер **Владимир Котт**
Операторы **Григорий Володин, Руслан Герасименков**
Художник **Игорь Коцарев**
В ролях: **Николай Добрынин, Борис Каморзин, Леонид Громов, Евгения Добровольская, Полина Филоненко, Валерия Гай Германика, Александр Пальчиков, Дарья Семенова, Ольга Онищенко**
«Твинди»
Россия
2011

у хирурга идет не так, ребеночек помирает, доктор в депрессии. Нормально!

Второй — таксист (Леонид Громов) — везет парочку гопников, которые трахаются у него на заднем сиденье. Таксист, поскольку мужчина еще не старый и к тому же одинокий вдовец, упражнения на заднем сиденье воспринимает болезненно. Делает гопникам замечание. Затем, уже высадив их, зачем-то лезет в драку с парнем, который недостаточно вежлив с подругой; потеряв над собой контроль, он лупит пацана со всей дури и получает от девки (Валерия Гай Германика) бутылкой по голове. Ну да. Ничё так!

Ну а третий — мент (Борис Каморзин) — тоскливо сидит в оружейной будке, выдает коллегам пистолеты-патроны, при том, что на задание его не берут по причине полной профнепригодности. Нормально!

Дальше — больше.

Избитый таксист, прикупив на вечер пива, чипсов и диск с порнушкой, усаживается перед телевизором, расстегивает штаны и с ужасом обнаруживает, что на экране — его родная дочь Лиза (Полина Филоненко). Мужик в шоке. Натягивает на перекошенное лицо вязаную красную шапку.

Мент приходит домой с дежурства и застает великовозрастного сынка (Александр Пальчиков) с проституткой в постели. Читает сыну нотацию, предлагает устроить стажером к себе в отделение: «Это — мужская, настоящая, полезная, нужная работа». «Ментовская. Сучья», — с презрением говорит сын. (Сам-то сынок работает киллером, но папа об этом не знает и, похоже, так и не догадается до конца фильма.)

А хирурга помимо тени зарезанного на операционном столе младенца терзает еще и молодая любовница (Дарья Семенова): «Когда ты, наконец, скажешь жене про нас?»

Жизнеутверждающе!

Но мало. И режиссер еще поддает «нормальности».

Таксист встречается с красавицей дочкой, стыдливо пытается беседовать с ней за жизнь: «Как учеба? Подрабатываешь? Денег хватает?» Разговор, понятное дело, не клеится. Тогда он выслеживает красотку, вламывается не пойми зачем в подпольную порностудию, нарывается на драку и снова получает по голове. Когда в очередной раз он встает избитый и, морщась, натягивает на голову свою красную шапку, начинаешь грешным делом думать, что мужик просто-напросто мазохист. Ну, нашел человек способ получать удовольствие. Как в «Бойцовском клубе» — дали в морду, и жизнь налаживается.

Однако ничего не налаживается! Таксист расстроен всерьез. И потому едет в какую-то неприметную будку с надписью «Ремонт обуви» и заказывает сидящему там неприметному мужичку изуродовать дочку, но только так, «чтобы было не больно».

Нормально! А может, все же лучше сначала поговорить с дочуркой?

Но разговаривать на подобные темы совковый благородный отец не приучен. Поэтому он в страданиях сидит дома, смотрит через проектор дочуркины детские фотографии; а дочка тем временем входит в подъезд, за нею в лифт просачивается некто в черном капюшоне: в одной руке нож, в другой — шприц...

Красавицу спасает лишь то, что заказ на нее достается Гоше — сыну мента, и он в решающий момент узнает барышню. То ли они в детский сад вместе ходили, то ли Гоша порнушку с ее участием когда-то смотрел, но только он выходит из подъезда и веско говорит шефу: «Она — своя. А я по своим не работаю». И шеф возвращает папаше деньги со словами: «Больше ни к кому с этим заказом не обращайся. Иначе будет война. Священная».

Тут уже невольно хочется себя ущипнуть: постойте! У нас какое нынче тысячелетье на дворе? Полное ощущение, что смотришь чернуху/порнуху образца начала 90-х, где девочки, папины дочки, непременно шли в проститутки, мальчики — в рэкетиры, справедливые бандиты с пришуром вели «священ-

ные» войны, а тухлым совкам, воспитанным на Моральном кодексе строителя коммунизма, оставалось только накрыться белой простыней и ползти на кладбище.

И визуальная среда на экране узнаваемая, та самая: юные гопники в кроссовках и капюшонах, угрюмая уличная толпа в дешевой коже... Заплеванные рынки, заснеженные пустыри, одиноко торчащие зарешеченные ларьки... Магазины с аршинными вывесками и выставленными в ряд нелепыми манекенами... Совковые гостиничные номера со сломанными кроватями... Боль-

«Громозека»

ницы, где все держится на соплях и нет резервного освещения... Редкие иномарки, киллеры, принимающие заказы в будках, где чистят обувь... Как будто и не было десятилетия больших нефтяных денег. Никакого тебе гламура — гипермаркетов, бутиков, стеклянных билдингов, блестящих авто... Печальные руины совка, поросшие бурьяном постсоветского одичания.

Думаешь: а может быть, это ретро? Намеренная стилизация?

Но нет. Рядом с ветхозаветной будкой «Ремонт обуви» торчат автоматы по приему банок-бутылок, появившиеся в городе всего-то лет пять назад. Порнуху смотрят не на видео, а на DVD, и у всех героев — вполне современные мобильники...

Перед нами — условное, вневременное пространство, похожее на мир 90-х просто потому, что этого требовало визуальное решение основного конфликта — столкновение геологических эпох: тогда, при совке, — и теперь, после. Более мелкие временные градации автора не волнуют. К примеру, он легко вставляет в фильм эпизод, где порнуху с участием дочки таксиста смотрят чуть не всем таксопарком. А что? Эффектная сцена: народ взахлеб комментирует, папаша бесится, выдергивает шнур и уносит с собой видак: нечего, мол! А то, что подобные публичные просмотры уже лет двадцать, как вышли из моды, — не важно.

Душераздирающие сюжетные коллизии в духе 90-х — тоже не более, чем условность. Видимо, режиссеру просто лень было выдумывать что-то более актуальное. Барышня снимается в порно? Ну так и что? История ее падения, ее переживания и рефлексии остаются за кадром. Режиссеру важен сам факт: девочка делает нечто, от чего у папаши натурально съезжает крыша.

Про папу нам рассказывают чуть больше: что жена умерла, что бабы у него нет, что на почве гормонального дисбаланса (именуемого в просторечии спермотоксикозом) у него случаются неконтролируемые припадки агрессии, а подавленная инцестуозная страсть к дочери толкает его на необдуманные поступки. То он заказывает ее бандитам, то покупает в охотничьем магазине жуткого вида нож и в красной вязаной шапке с наспех сделанными прорезями для глаз караулит ее у подъезда. В конце концов он просто обваривает ее кипятком и на почве этой бытовой травмы они мирятся. Девочка наконец понимает, что папа ее любит и очень переживает, а папа очень пугается и осознает, что здоровье ребенка важнее моральных принципов. Хэппи энд.

В сущности, это инвариантная схема, которая лежит в основе всех трех параллельно раскручивающихся в фильме историй: у человека возникает проблема — на работе, в семье или просто в жизни; он героически ее не решает, терпит до последнего, потом наконец срывается, совершает ряд безумных поступков, которые ведут или (благодаря вмешательству провидения) не ведут к катастрофе; напряжение отчасти спадает, и герой живет (или не живет) дальше.

Хирург так и не решается объясниться со своей замороженной, принципиальной женой (Ольга Онищенко). Это делает за него стерва-любовница. Но и она бросает его, узнав, что у бедняги неоперабельная опухоль в легком (довел-таки!). Герой, оставшись совершено один, по блату определяется в хоспис; там в первую же ночь собирается наглотаться таблеток (как будто он дома не мог это сделать), но вызванный нянечкой к какому-то эпилептику (что, интересно, эпилептик делает в хосписе?), спасает несчастного и понимает, что есть, наверное, смысл доскрипеть до естественного конца. Хэппи энд.

Мента увольняют с любимой «настоящей, мужской» работы и ссылают вохровцем на мясокомбинат. В тот же день он узнает, что у его жены (Евгения Добровольская) есть любовник. До того он еще не знал точно, есть или нет. Жил в неопределенности, терпел. Но, сорвавшись с дежурства на мясокомбинате, он засекает соперника с белым цветком в горшке у собственной двери, долго, одышливо бежит за ним по улицам и на пустыре пытается пристрелить. Нажать на курок духу у него, естественно, не хватает, но соперник падает сам и помирает от инфаркта. Наш великий детектив в панике вызывает сына, чтобы посоветовал: как быть с телом «убитого». Сын видит, что пулевого отверстия нет, крутит пальцем у виска; вместе с папой они вызывают «скорую» и едут домой. Дома ужинают, синхронно работая вилками. Несчастная мама, для которой этот многолетний любовник, красивый, добрый, улыбчивый, высокий грузин, был единственной в жизни отрадой, в отчаянии смотрит на двух лысых гоблинов, похожих друг на друга, как две капли воды, роняет скупую слезу в синюю кастрюлю, где плавает синяя курица, а потом бурно рыдает на плече у искренне сочувствующего ей мужа. Хэппи энд.

К подобному героически-мазохистскому способу жить можно относиться по-разному — с умиленным сочувствием, с сарказмом, с гневом и алармистским пафосом: вот-де совки безголовые просрали и собственную жизнь, и страну!

Владимир Котт по большей части относится к собственному замыслу, как ребенок к подаренному на день рождения конструктору. Он увлеченно выкладывает повествование из кубиков-эпизодов, относящихся к разным сюжетным линиям, иной раз эффектно соединяя их с помощью второстепенных персонажей. Главные герои, кроме как в бане в начале и в конце, нигде у него не пересекаются, зато сын мента отказывается уродовать дочку таксиста; жена милиционера, воспитательница детсада, переводит детишек через дорогу, а из стоящей машины на них с тоской глядит мама зарезанного хирургом мальчика; одна и та же путана ублажает Гошу, ругается с таксистом и утешает несчастного хирурга...

Будучи достаточно равнодушным к житейской достоверности, режиссер упоенно играет с деталями на уровне формальных решений. Чего стоят хотя бы красная шапка таксиста, проходящая через весь фильм, или «киберпанков-

ские» очки для проверки зрения в сцене объяснения жены и любовницы, розовый парик пожилой «мамки», рулящей на порностудии, или гуинпленовские раскрашенные рты у троицы клоунов-эмо, трясущихся на заднем сиденье такси: «Ты чего такой хмурый, мужик?» — «Да вы и сами невеселые, ребята»...

Иной раз, словно бы устав терзать и мучить своих героев, режиссер расцвечивает повествование самодостаточными абсурдистскими скетчами. Так, мент у него периодически занимается ушу то в группе пенсионеров в обвисших майках под руководством жизнерадостной престарелой инструкторши, то на фоне свисающих свиных туш. А сцена покупки охотничьего ножа таксистом превращается в настоящую пародию на ужастик.

В результате все, что касается жизненных обстоятельств, предыстории и психологии персонажей, выглядит на экране каким-то условно необязательным, а все, что касается формальных решений, — тщательно продуманным, выстроенным и неслучайным. Формальное вылезает на первый план, создавая эффект остранения, холодноватого стёба. И когда этот стёб вдруг сменяется открытым слезливым пафосом, как в предфинальной сцене, где хирург, один в хосписе, на фоне фотообоев, запоздало признается в любви жене и твердит в слезах: «Господи, как же хочется жить!» — чувствуешь себя както к этому неготовой.

Так они что же? Все это всерьез?

Снова баня. Три друга в простынях и в буденовках. На дежурный вопрос: «Как дела?» двое отвечают: «Нормально». А у третьего, хирурга, лишь струйка дыма появляется изо рта. Он типа всё. Отмучился.

Ну и кода: «Громозеки» втроем на сцене в серебристых концертных костюмах вдохновенно поют свою «Птицу счастья». Синяя ворона на заднике машет крыльями, а герой Добрынина добрыми-добрыми глазами глядит на сидящего в зале одинокого мальчика в белой рубашечке. То ли на своего нерожденного сына, то ли на себя в детстве со всеми своими надеждами и прекрасными ожиданиями, которые, увы, не сбылись.

Конец.

В общем, по задумке автора, мы, я так понимаю, в этом месте должны прослезиться и несчастных мужиков пожалеть.

Ну да. Их жалко. Особенно если учесть, что все их ужасные проблемы вполне разрешимы без членовредительства и попадания в хоспис. Для этого нужно только включить мозг — орган, который им благополучно отключили в те блаженные советские времена, когда их поставили на лыжню, сказали, что нужно выбрать профессию, завести семью, народить детей и спокойно пилить до старости. Но жизнь изменилась, лыжня растаяла, а мозг так и не включился. И они героически терпят муки дезадаптации, будучи уверенными, что так и нужно. Что это и есть долг всякого порядочного человека — терпеть, сцепив зубы, делать вид, что «все нормально», и не дай бог применить голову и попытаться хоть как-то рационально решить проблему. Поговорить, например, с близкими для начала...

Собственно, способность к поиску и реализации рациональных решений, улучшающих жизнь, — первый признак свободного, взрослого человека. Герои фильма — эталонные, комиксовые совки — абсолютно несвободны и инфантильны. И вот режиссер запускает их в специально выстроенную «пещеру постсоветских ужасов», предлагая нам то с холодным любопытством, то с сердечным надрывом наблюдать, как они носятся по кругу, загоняя себя до смерти и параллельно круша все вокруг.

Воля ваша! Сомнительный какой-то аттракцион.

ОЛЬГА ШАКИНА

Синдром третьего фильма

«Бедуин»
Автор сценария, режиссер **Игорь Волошин**
Оператор **Алексей Радионов**
Художник **Елена Жукова**
Композитор **Джинджер Шанкар**
В ролях: **Сергей Светлаков, Анна Михалкова, Алиса Хазанова, Ольга Симонова, Серафима Мигай, Михаил Евланов, Ремигиюс Сабулис, Доржи Галсанов, Георгий Гургулия**
Bulldozerfilms
Россия
2011

Игорь Волошин — один из самых неистовых представителей новой русской волны. Если Хлебников, Хомерики, Бакурадзе, Мизгирев, снимающие сдержанное интравертное кино, подпадают под определение «новые тихие», то Волошин явно не в этой компании. Снимая два первых фильма, он, образно говоря, не стеснялся в выражениях — за галлюциногенно ярким полнометражным дебютом «Нирвана», после которого его полюбили кинокритики, последовал «Я», фильм просто «вырви глаз», ту же критику по большей части разочаровавший.

«Нирвана» была, по сути, удачным формальным упражнением — взять сценарий дежурной социальной мелодрамы про любовь и наркотики и на этом банальном фундаменте сделать головокружительную режиссерскую надстройку, создать фактически параллельный сюжету мир, в котором фантасмагорические образы героев вписываются в окружающий их сугубо бытовой контекст. Персонажи, одетые и накрашенные в духе репликантов из «Бегущего по лезвию бритвы», жарили яичницу, дежурили в районной больнице, разражались монологами о жизни в деревне — в зазоре между реальным и ирреальным возникало нечто сюрреальное. Работать с такими материями в нашем молодом кино, толком не разобравшимся с окружающей постсоветской реальностью, мало кто умел. Было ясно, что режиссер, у которого это получается, в принципе способен на многое.

Следующий опыт, фильм «Я», подтвердил, что Волошин — автор, полный отваги, временами граничащей с безрассудством. Во-первых, он решил снять автобиографию — как водится, с замахом на портре-

тирование не только себя, но и времени (задача была тем сложней, что это начало 90-х, практически не отрефлексированное в нашем полуразвалившемся кино). Во-вторых, на фоне общей актуальной «тихости» — оформить ее в буйной стилистике наркотрипа. Все видения, накопившиеся в неспокойной режиссерской голове, хлынули на зрителя. Артист Евланов, идущий по воде в халате и тапочках и ловящий лбом острую стрелу; прибитый к кресту артист Горбунов, которого тащит по ночному кладбищу большая черная собака; компания наркоманов на шашлыках, трансформирующаяся в скульптурную группу на фоне псевдоантичного крымского портика, — в пересказе любая из сцен «Я» звучит довольно дико, но cinemagic их склеивает друг с другом. Отсутствие вкуса, чувства меры, самоиронии — все обвинения, адресованные Волошину после выхода фильма, казалось, искупались его темпераментом.

Автору, пытающемуся не упасть в грязь лицом после успешного дебюта, свойственна известная робость — Волошин ее оказался лишен. Кто знал, что синдром второго фильма настигнет его аккурат на третьем.

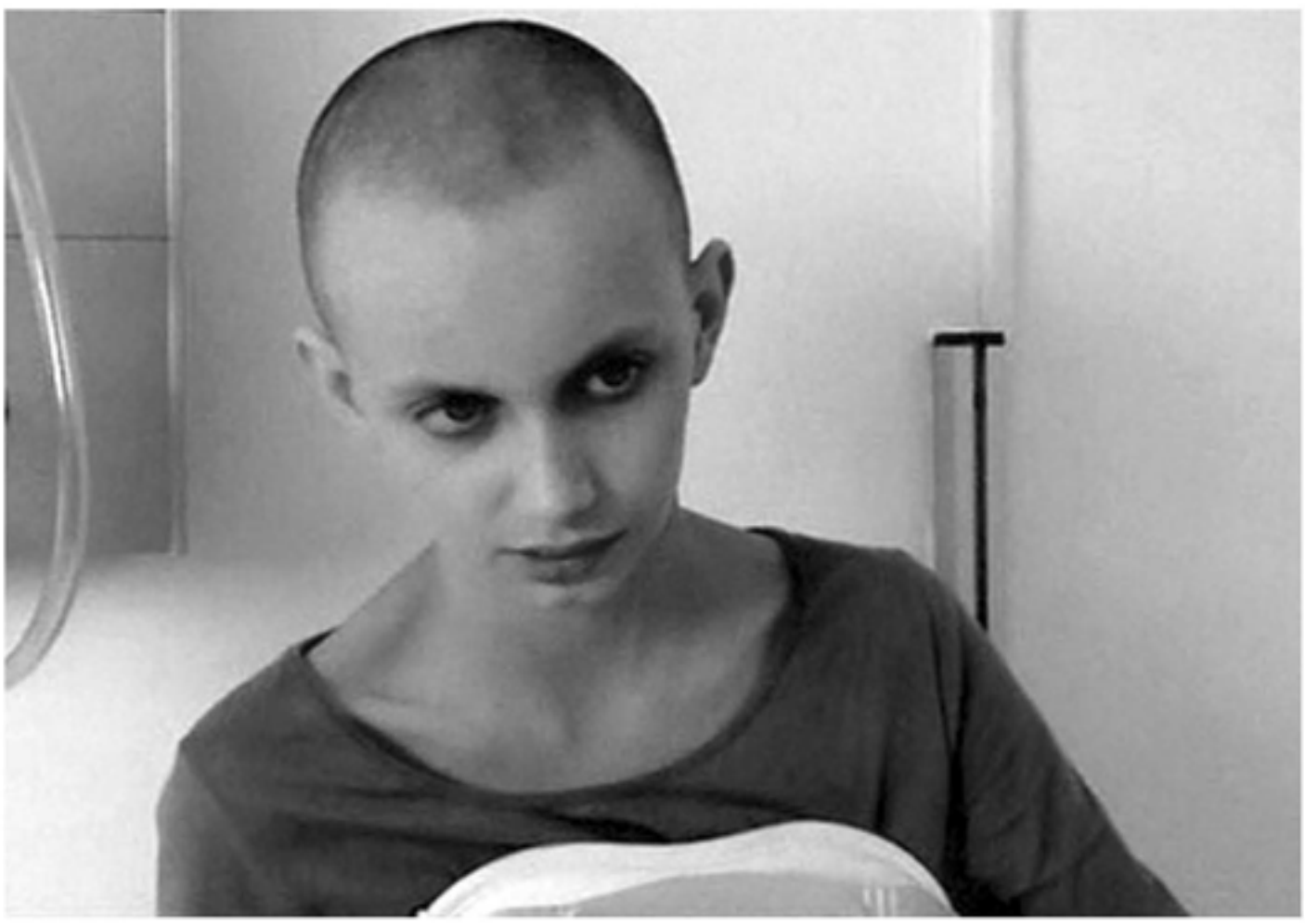
«Бедуин» — история молодой женщины из Украины, решившей заработать на лечение смертельно больной дочери, став суррогатной матерью и родив для небедной гей-пары. Приехав с этой целью в Петербург, героиня знакомится с моряком, который берется помочь ей деньгами, — в результате оба ввязываются в кровавую историю с фатальными последствиями. Сам Волошин называет свой фильм «экшном в жанре драмы». Страдающие лейкозом дети, нравственные аспекты эстракорпорального оплодотворения, коррупция в сфере медицины, проблемы растаможки дефицитных лекарств, криминальные интриги, однополые браки, гастарбайтерский быт — очевидно, режиссер решил, что уравновесить суперсобытийность сюжета, который многим показался подходящим для душераздирающего сериала, может только простота воплощения, предельный визуальный минимализм. Результатом стало довольно аскетичное по картинке кино, где былое, с трудом укрощаемое визионерство автора прорывается лишь в отдельных кадрах — разговор героев в сетчатой тени кабины лифта, крушение автомобиля в графичном туннеле, засыпающие свежую могилу снятые в рапиде комья земли. Характерно, что «Бедуин» понравился критикам, до того относившимся к Волошину прохладно, а его почитателями был принят с недоумением: режиссер захотел вписаться в рамки нового российского, да и европейского, реализма? Но есть ощущение, сделал это поневоле, «от головы». А таким непосредственным авторам, как он, сдерживать себя определенно противопоказано.

Притом упрекнуть Волошина в том, что ему не дается жанровое, скрупулезно просчитанное кино, вряд ли можно. Тут аргументом станет, пожалуй, самый спорный из пунктов режиссерской фильмографии — насквозь пропагандистский «Олимпус Инферно», снятый для Первого канала телефильм об абхазско-грузинском конфликте: при всей идеологизированности материала, это умело скроенная картина, кинематографическую адекватность которой при мне признавали по крайней мере трое вполне бескомпромиссно настроенных грузин.

В глазах адептов кинематографического нонконформизма Волошина, возможно, может легитимизировать негласное покровительство Алексея Балабанова, которого в соглашатели никак не запишешь, — вряд ли такой избирательный и бескомпромиссный художник, как он, стал бы брать под крыло кого попало. Именно Балабанов предложил коллеге экранизировать собственную биографию, присоветовал для третьего фильма название «Бедуин» и отвез автора в Иорданию, где тот решил снимать финальную часть картины, заставляющую вспомнить о ленте Бертолуччи «Под покровом небес» и прочих европейских экспериментах с одухотворенной экзотической фактурой. В сцене проезда туристического автобуса по арабской пустыне Волошин определенно воздает должное наставнику, который,

как никто другой, в отечественном кино умеет монтировать проезды под музыку.

Режиссер «Бедуина» вообще хочет снимать разное кино — и дело не только в интервью, где он это прямо заявляет; желание снять как минимум три непохожих фильма легко считывается при просмотре его новой картины — сначала это гиперреалистическая, снятая с руки социальная драма, потом — резвый криминальный триллер, ближе к концу — экзистенциальная этнопритча с кочевниками, верблюдами и обрезанием младенца, показанном в реальном



«Бедуин»

времени и почти на крупном плане. Со смертью девочки, которую не спасло молоко верблюдицы, и с рождением младенца — суррогатная мать стала настоящей матерью.

Возможно, в таком приеме, как путешествие по эстетикам, есть определенный смысл: мотив кочевничества настойчиво возникает на протяжении всего фильма — в первом же кадре появляется поезд, потом под окном у героини неторопливо идут грузовые суда, а ближе к финалу измученная болезнью дочь просит: «Хватит ездить, мам. Ладно?» Жизнь как долгий петляющий маршрут, который следует оборвать вовремя? Возможно. Финальный кадр фильма перевернут — явившийся героине в итоге страданий мир поставлен с ног на голову: ничто не останется прежним. Этот ход оправдан — и тоже кажется умозрительным, хотя в красоте плана и сквозит былое умение автора перевернуть сознание зрителя одним интуитивным визуальным приемом.

В планах у Волошина — съемки некой кинофантастики, где он снова обещает ни в чем себе не отказывать. Возможно, этот фильм, в отличие от «Бедуина», не попадет ни на один европейский кинофестиваль.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Идеологическая комедия

Романтическая комедия (сокращенно — ромком) — жанр не для высоколобых. Что такого интеллектуального в сюжетной модели: парень встречает девушку, и между ними возникает любовь? Подавляющее большинство исследователей жанра считает, что ромком — типичный продукт для непритязательных представительниц женской аудитории. Может показаться, что «Два дня» Авдотьи Смирновой не особо нарушают традиции жанра. Даже диалоги, которые, учитывая немалый драматургический опыт Смирновой, должны были бы блистать остроумием, весьма незатейливы. Однако установка на внешнее упрощение компенсируется сложностью заявленного драматургического конфликта: любовь возникает очень непростая, поскольку в роли парня выступает федеральный чиновник высокого ранга, в то время как в роли девушки выводится представительница вымирающего слоя российской интеллигенции.

Для меня очевидно, что режиссер фильма решила убить двух зайцев: с одной стороны, сделать жанровую штучку, которая может стать вполне коммерчески успешной в прокате (конечно, если прокатчики подойдут к ней с необходимым вниманием, а рекламный плакат, изображающий романтическую пару — Федора Бондарчука и Ксению Раппопорт — вместе с приблудившейся козой, будет заменен на что-то более вменяемое); с другой — затронуть такую болевую точку нашей современной жизни, которая могла бы привлечь внимание продвинутой публики, а не только той, которая ждет от кино одни лишь «глупые любови». В конце концов, в собственном фильме играть на усложнение и совмещать несовмес-

«Два дня»

Авторы сценария **Анна Пармас, Авдотья Смирнова**
Режиссер **Авдотья Смирнова**
Оператор **Максим Осадчий**
Художник **Екатерина Залетаева**
Композиторы **Алексей Стеблев, Петр Климов**
В ролях: **Ксения Раппопорт, Федор Бондарчук, Евгений Муравич, Ирина Розанова**
«Централ Партнершип», «Арт Пикчерс Студио»
Россия
2011

тимое вправе каждый режиссер. Вопрос только в том, что мы имеем на выходе?

Разумеется, играть на усложнение в ромкоме не является ноу-хау Авдотьи Смирновой. На протяжении своей довольно долгой эволюции романтическая комедия то и дело к этому стремилась. Возьмем хотя бы американский хит Норы Эфрон «Вам письмо», который к тому же является римейком комедии Эрнста Любича «Магазинчик за углом». В фильме Эфрон романтической парой оказывались владельцы двух смертельно конкурирующих бизнесов: огромной сети книжных магазинов и маленькой книжной лавки, которая должна быть поглощена ненасытной акулой. Естественно, что здесь возникал конфликт двух разных систем ценностей (корпоративной и свободной частнопредпринимательской), что мешало романтическому чувству развиваться легко. В момент выхода фильма в 1998-м наши зрители, конечно, об этом не очень задумывались, поскольку законы конкурентного рынка и монополизации еще мало кем в России по-настоящему осмыслялись, а вот американцы нужные смыслы считывали точно и вполне понимали, что сложиться в свадьбу любовь непримиримых антагонистов могла разве только чудом.

Однако фильм Эфрон все равно был образчиком неотрадиционалистского ромкома. Это означает, что любой, даже самый, казалось бы, неразрешимый конфликт, все же находит в финале свое благополучное разрешение. На то он и неотрадиционалистский ромком, чтоб любовь в нем обязательно побеждала, как побеждала она в классических голливудских романтических комедиях. Совсем другое дело радикальный ромком — иное направление жанра, которое совершенно не настроено ограничивать себя романтической любовью как главной целью развития действия. Радикальный ромком вторгается на территорию сложных, часто непреодолимых противоречий человеческих характеров, которые позволяют показать куда больший спектр отношений между мужчиной и женщиной, в том числе в вопросе секса и брака. Подобным радикальным ромкомом, к примеру, является «Энни Холл» Вуди Аллена. Эта картина, будучи навеяна отнюдь не романтическим кинематографом Бергмана, остроумно ставила ударение и на одинаковой для обоих партнеров значимости сексуальных отношений, и на поиске чувства удовлетворения от взаимных будней друг с другом, и на почти трагической непреодолимости различия двух миров — мужского и женского. По сути, радикальный ромком устремляется за границы жанра, рисуя сложную драму человеческих отношений, в которой романтика является лишь частичкой полноты бытия.

Можно предположить, что «Два дня» задумывались как своего рода русский радикальный ромком, да еще с открытым финалом. На пресс-конференции в Сочи кто-то из съемочной группы строил догадки: сколько времени могут провести главные герои «Двух дней» в супружестве? Не больше двух-трех лет? И действительно, сложные отношения между московским федеральным чиновником Дроздовым (Федор Бондарчук) и музейным научным сотрудником Гронской (Ксения Раппопорт), предопределенные не просто принадлежностью героев к разным социальным слоям, но многовековой историей антагонизма между чиновничеством и интеллигенцией, — самая живая придумка фильма. Этот конфликт тянет на полноценную драму, в то время как романтическая комедия, как любой формульный жанр, имеет свои очевидные ограничения.

Но, делая именно ромком и надеясь на его коммерческий успех, Смирнова заметно упростила изначальный радикализм замысла не только за счет незатейливых диалогов и нехитрых сюжетных перипетий, но и за счет минимализации актерских задач. Тем не менее это не помешало режиссеру вложить в свой фильм необходимые смыслы.

Взять хотя бы убийственную начальную сцену, в которой группа провинциальных музейщиков на коленях встречает московских федеральных чиновников, приехавших с одной лишь целью — найти для территории музея более эффективное применение (попросту закрыть его, а территорию

употребить для своих идей). На первый взгляд возникает впечатление, что Смирнова попросту негодует, заставляя музейщиков поиграть в шутов с целью вызвать у московских начальников чувство неловкости: мол, вот до какого нищенского и зависимого состояния вы довели тех, кто из последних сил пытается уберечь русскую культуру от окончательного уничтожения. Однако все дальнейшее поведение музейщиков во главе с предприимчивым директором, готовым отдать усадьбу под свадьбы, чтобы заработать небольшую денежку, открывает истинное отношение автора фильма к своим интеллигентам. Они

«Два дня»

не из разряда униженных и оскорбленных, а нелепая «уходящая натура», обладающая достаточной долей глупости и старомодности, чтобы ей не особо сочувствовать. Согласно режиссерской трактовке, эта интеллигенция находится в глубоком культурном кризисе и уж точно не в состоянии поддерживать одну из своих базовых функций, которую некогда Александр Эткинд определил как процесс осуществления «внутренней колонизации». Согласно Эткинду, с XIX века русская интеллигенция смотрела на собственный народ как на своего рода «экзотических туземцев». Темный, неграмотный народ нужно было изучать, лечить, просвещать, то есть цивилизовывать. Учитывая огромную культурную пропасть между интеллигенцией и народом, процесс изучения и просвещения собственного населения типологически был схож с колонизацией, которую осуществляли, к примеру, англичане в Африке. Эткинд назвал этот процесс «внутренней колонизацией», поскольку речь шла о собственной территории. Из этой великой миссии интеллигенции в дальнейшем произросло «хождение в народ», провозглашенное разночинцами. Архетип сознания, отмечающий дистанцию между интеллигенцией и народом, был унаследован и советской интеллигенцией, страшно далекой от народа и в лучших своих побуждениях пытавшейся эту дистанцию преодолеть. Как показывает в своем фильме Авдотья Смирнова, наше время первоначального капитализма эту миссионерскую функцию подвергло заметной коррозии. Нынешние интеллигенты оказались культурными и идеологическими банкротами. Главная героиня ведет себя как человек, которых на Руси называли юродивыми, нынче попросту считают дураками. Она, променявшая жизнь и работу в Москве на убогое существование в музейной усадьбе с зарплатой в пять тысяч рублей, козой и обваливающейся крышей крестьянского дома (что в XIX веке могло бы трактоваться как «хождение в народ»), смот-

рится довольно жалко. О ней даже не скажешь «Ксения блаженная», скорее — «синий чулок».

Создавая фильм с целью адаптировать сложное в простое, Смирнова все же старалась удержаться от того, чтобы изначально заложенный сложнейший конфликт не провоцировал слишком сильные и болезненные чувства от столкновения с современной российской реальностью (например, с подлинными условиями работы научных сотрудников в провинциальных российских музеях). Именно по этой причине и было нафантазировано пространство вымышленного русского классика второго ряда — писателя Щегловитого. Будучи масоном, он предпочел суетной Москве провинциальную глушь, дабы облагородить своей мыслью российский провинциальный пейзаж. Интересно, что съемки фильма происходили в усадьбе Абрамцево, которой владели писатель Сергей Аксаков и русский меценат Савва Мамонтов. Но реальные российские интеллигенты остались за скобками фильма. Не потому ли, что ни один из них не пережил той невероятной истории любви, которая придумана для Щегловитого и резонирует в отношениях романтической пары фильма? А главное — реальность кусается. Меж тем «Два дня» если и кусают, то выборочно.

Что может больше всего поколебать сердце влюбленного мужчины? Конечно, отказ полюбившейся ему женщины. В дореволюционные времена, то есть во времена Щегловитого, из-за такого могли отбросить все светские радости и податься в масоны. Сейчас, как считает Смирнова, можно, как минимум, задуматься о своем окружении и пересмотреть личные планы. Что и случается с Дроздовым, который, наслушавшись о себе правды от честной научной сотрудницы, неожиданно для своего чиновничьего окружения останавливает федеральный проект по захвату усадьбы, забывает о собственной невесте в Москве и впускает в жизнь немного романтики.

Вот с этого-то момента становится понятно, что фильм «Два дня» снимался вовсе не ради героини Раппопорт, которая, несмотря на все старания талантливой актрисы, все же напоминает ходячий штамп русско-еврейской интеллигентки, несущей высокую духовную вахту в нищем научно-исследовательском музее. (Особенно умильны сцены с козой, которую получающая гроши, но по-своему стильно одетая музейщица умело доит в свободное от работы время.) С интеллигенцией в фильме все достаточно очевидно — она хоть и не в полном составе стоит на коленях (главная героиня, разумеется, до такого не опускается), но точно не в силах постигнуть прожекты федеральных чиновников, ибо мыслит старомодно и неэффективно. (Ну чего, например, стоит взгляд Гронской на отношения полов — такое впечатление, что 60-е годы XX века с их сексуальной революцией российский контекст миновали.) Зато с образом федерального чиновника — нынешнего хозяина российской жизни — режиссеру куда как интереснее разбираться. В отличие от прямолинейной и скучной героини Раппопорт, этакой Золушки-замарашки, на которую положил глаз прекрасный принц из Москвы, герой Федора Бондарчука выглядит более живым и полнокровным.

Попадая в эпицентр внимания, Дроздов способствует реализации еще одного требования романтической комедии: поскольку жанр преимущественно рассчитан на женщин, мужской образ должен быть ярким и сексуально привлекательным. Герой должен влюблять в себя незамедлительно, причем не только главную героиню, но и зрительниц. Бондарчук, безусловно, олицетворяет собой современный жизненный успех по-русски, равно как и здоровую витальную силу. Нельзя не заметить еще одну краску образа, созданного Бондарчуком. В привлекательной фигуре федерального чиновника, умеющего использовать свои связи наверху, чтобы не только продвинуться по службе, но и раздавить конкурента (пусть и коррумпированного губернатора области, на территории которой находится тот самый музей), все же есть что-то настораживающее и опасное, что упорно не позволяет просто обнять его со словами: «Ах ты, мой милый»! В финальной сцене именно этого ждет

от музейщицы ставший губернатором Дроздов. Он настойчиво предлагает женщине выйти за него, то есть сделаться губернаторшей, однако объятия романтической пары жаркими не получаются. Служительница науки не хочет быть губернаторшей, хотя, если вдуматься (а фильм заставляет нас мыслить именно в этом направлении), то обладание подобным высоким статусом позволило бы героине сделать куда больше полезного для родного музея, чем никчемная должность замдиректора по науке.

Критик Дмитрий Савельев заметил, что Смирнова в своем фильме «одомашнивает» федерального чиновника. Возможно, она первая в постсоветском кино, кто так старательно показывает человеческое лицо российского чиновника высокого ранга, способного меняться и облагораживаться под воздействием русской женщины и мифов русской культуры. В фильме так и остается не очень понятным, что же больше способствовало переменам в душе героя Бондарчука — женская привлекательность и смелость научной сотрудницы, готовой защищать музей от современных вандалов буквально с винтовкой в руках, или ее душевный рассказ о неутоленной любви писателя Щегловитого. Для месседжа фильма это не так уж важно, ибо данный месседж выводит зрителя за рамки романтических грез в сторону современной российской идеологии.

Идеология эта настроена на то, чтобы убедить оставшуюся в России упрямую интеллигенцию не просто сотрудничать с властью, а пламенно полюбить лучших ее представителей, знающих секреты жизненного успеха и готовых активно преобразовывать российскую жизнь. Интеллигенция, как настойчиво вбивают в головы зрителю «Два дня», этой функции больше выполнять не в состоянии, ибо боится по-настоящему больших проектов и способна только на чудачества и юродство. Интеллигенция будет спорить до хрипоты о деталях и мелочах жизни, вместо того чтобы задуматься о реальных возможностях глобального переустройства и сделать смелый шаг навстречу судьбе. Финальный спор романтической пары между собой — это метафора вечного спора власти и интеллигенции, который Смирнова не решилась закончить по законам неотрадиционного ромкома. Но, сдается мне, явно хотела бы.

Федеральный чиновник Дроздов вызывает у режиссера куда больше симпатии, чем все остальные, поскольку он со своей московской хваткой и решительностью все же способен выполнять окультуривающую функцию в российской провинции. Его желание стать губернатором, жениться на бедной, но образованной даме, как раз свидетельствует о том, что он готов и финансово поддерживать, и облагородить подчиненные ему владения. К тому же он — как тот новый бюрократ, которого Виктор Пелевин назвал «политическим постмодернистом» и описал в своей «Ананасовой воде для прекрасной дамы» так: «Русская бюрократия сегодня — это ослепительная улыбка, тонкие духи, легкие спортивные тела, интеллектуальные чтения, радикальное искусство, теннис и поло, «бугатти» и «бомбардье». И если это счастливое, омытое экологически чистой волной пространство и обращено к обывателю казенной гербовой доской, то ее следует воспринимать лишь как самую несовершенную в эстетическом отношении часть, своего рода обнаженный засасывающий анус. Принято считать, что власть опирается на штыки. Но опорой российской бюрократии сегодня является не столько спецназ, сколько политический постмодерн».

Почти идеально выполняя задачи своего режиссера, Федор Бондарчук со всей своей незаурядной энергетикой помогает адаптировать романтическую комедию для развертывания новой российской идеологии. Эта идеология пытается преодолеть пропасть между властью, интеллигенцией и народом, делая ставку на федерального чиновника. Зрителям фильма остается только задаться вопросом: кому это выгодно?

О П Ы Т

Прямая речь

«Безразличие», *режиссер Олег Флянгольц*

Александр Баширов, *актер.* Унификация современного общества заключается не в том, что людей опускают, превращают в дерьмо, а в том, что это еще эксплуатируется и продается, и чем больше публика потребляет низкое, тем больше ей нравится любая извращенная гадость. Здесь главная проблема — синефильство. Меня волнует сама поэтика происходящего в форме юродства. Когда Петр I запретил юродство, это, по мнению Бахтина, проявило наше абсолютное ханжество, изменило саму русскую самобытность, в том смысле, что — удивительная вещь — морально-нравственная категория юродивого исчезла. Когда я говорю, что иду работать в Кремль, к Николаю Досталю в фильм «Раскол» в роли юродивого, все думают, я шучу.

Мария Безрук, *газета «Трибуна».* Почему для вас было столь принципиальным потрясающий неореалистический материал короткого метра, который у вас изначально был, довести до полнометражной картины? Расскажите подробнее об истории создания фильма.

Олег Флянгольц. Я всегда рассчитывал на полный метр. В 1989 году мы придумали сценарий и сняли этот фильм как могли. Потом все изменилось, и мы перестали его снимать.

Виктория Белопольская. Не считаете ли вы эту эстетику утратившей сегодня актуальность?

О.Флянгольц. Сейчас да. Но надо было все равно как-то завершить работу. Вообще-то, приятно заканчивать начатые дела.

А.Баширов. Эта эстетика не является эстетикой. Это образ жизни. И действия любого кинематографиста заключаются в том, что реальность он формулирует конкретно, понимая, что физическая реальность — как аура. Он во всех случаях формулирует ее через визуальную работу. И никогда нельзя говорить, что это только эстетика. Эстетика, как и этика, — это не проблема. Главная проблема —

Фрагменты пресс-конференций фестиваля «Кинотавр». Модератор — Виктория Белопольская.

создание определенного сильного художественного пространства, которое включает сам образ жизни человека, художника. От Ван Гога до Пазолини он формулируется одним способом: или ты идешь на бессмертие, или ты — быдло.

Я люблю беспощадность честности, потому что правда объективности несет в себе абсолютную вселенскую поэзию. Она обезоруживает не только меня, но всех тех, кого действительно волнует слово «Россия».

Я против теории заговора, но считаю, что процесс унификации, глобализации и прочего предопределяет только одно — манипулирование терминологиями. Все семантическое пространство, которое мы сейчас имеем, наполнено убеждением, что права человека важнее, чем поэтическое и созидательное начало нашей жизни.

В.Белопольская. Для художника-модерниста его образ жизни — это часть нитей в ткани произведения. Как вы прожили эти двадцать лет — между началом фильма и завершением? Чем занимались?

О.Флянгольц. Жил, бухал, снимал видеоролики — панк-рок и рок-н-ролл.

А.Баширов. Слово «модернизм» мне не нравится, потому что мы существуем в постмодернистском пространстве, где фрагментируется социальная шизофрения, и это нормально, где каждый находит свою кочку и думает, что это главное. К сожалению, это беспощадная эксплуатация, вынужден признать, даже поражение прежних наших мечтаний... Мы сидим сейчас здесь и ностальгируем по тому, что видим в фильме, — Федю Бондарчука молодого, стилистику и энергию того времени. И таким образом сохраняем общую безответственность за происходящее. Потому что меркантильность, прагматичность, мелкобуржуазное сознание, звериный оскал капитализма — абсолютно мне не интересны.

Нэнси Конди, *университет Питтсбурга (США).* Я, честно говоря, воспринимаю вашу картину под глобальным влиянием — в хорошем смысле слова — таких фигур, как Энди Уорхол, Кен Кизи, художников конца 50-х — начала 60-х, к творчеству которых применимо слово «кэмп». Не стёб, а именно кэмп.

О.Флянгольц. Энди Уорхола я очень люблю, но на этот фильм он никак не повлиял. Больше повлиял, наверное, Антониони.

Нэнси Конди. А название «Безразличие» — откуда оно? Как его понимать?

О.Флянгольц. Просто понравилось. Десять раз за эти два года, пока я доделывал фильм, меня убеждали сменить его. Но, слава богу, фильм «доплыл»-таки до конца с первоначальным названием.

А.Баширов. Считаю, что название фильма соответствует ощущению всех здесь сидящих. Надеюсь, что этот фильм получит главный приз фестиваля, потому что смысловое поле, которое присутствует в современном кинематографе, до сих пор именно таково. Мы — безразличны, абсолютно неэмоциональны, нам все равно, что происходит. Это естественное состояние нынешнего общества, конформизм теперь не просто идеологичен, он уже воинствующий. Я в отчаянии оттого, что любые разговоры начинаются и заканчиваются только баблом.

Алиса Клима, *интернет-журнал «Эпоха».* В чем заключается главный посыл истории ваших двух героев?

О.Флянгольц. Вообще-то, в большей степени я художник — рисую, фотографирую. Мне составление и сопоставление планов — паузы, паузки и тому подобное — интереснее, чем игра актеров. Я их очень люблю и очень им благодарен, но они меня не слишком волнуют. Для меня это своего рода композиционный момент, как цифра. У меня гениальный режиссер монтажа, из Питера, — мы сидим и планчики подставляем, по секундам. Все режиссеры так делают. А об актере я не беспокоюсь, он — биомасса, визуальное пятно. А история... да фиг с ней.

Мария Безрук. Если вы считаете актеров биомассой, почему снимаете игровое, а не, скажем, документальное кино?

А.Баширов. Не имеет никакого значения и никогда не будет иметь происходящее сейчас, потому что само существование Олега как кинорежиссера

и художника — это его личное право и дело. Русская культура основана на страдании, и его личное страдание будет заключаться в том, что мы все равно не поймем, зачем он это сделал. Объяснить это невозможно. Для этого нужно с ним прожить, как я, двадцать лет.

В.Белопольская. Ваш фильм — идеальный пример конвергенции между современным искусством и кинематографом: с одной стороны, есть герой, которому можно сопереживать, с другой — насыщенное изобразительное пространство, довольно агрессивное. Как вы считаете, как должно развиваться это сращение, чтобы стать широко употребимым? Можно ли его развить из экспериментальной сферы в более или менее мейнстримную?

О.Флянгольц. Зритель покажет. Если ему понравится такое кино, что-то подобное, наверное, будут делать, если нет — то не будут.

А.Баширов. Нет зрителей, нет публики, есть только потребители. На многие годы вперед у нас нет возможности разговаривать с русским зрителем, потому что у нас сам экран отсутствует и мы не можем с этим бороться. Социальные сети, клубы, где двадцать человек собираются и обсуждают какое-то кино, — все это бессмысленно, поскольку мейджоры, их восемь, сидят на каналах. Это же монополизация, тут антитрестовое законодательство должно присутствовать. Человечество все это уже проходило — монополизацию, договорные деньги. Сейчас есть лишь две позиции: военно-патриотическое кино и комедии — такое развлекалово, шоу. Это все зомбирование и предложение нам всем, чтобы мы уходили со своим искренним поэтическим кино в некие маргинальные клубы. Наше население уничтожается через наглую форму приоритета бабла. Это абсолютная смерть. Жизнь человеческая уже закончилась, происходит одна дегуманизация. Мы опять возвращаемся в кухни, в диссидентство, в пыхтение и сарказм. Всё! И слава богу. И чем больше давят этих гадов — поэтов, тем больше возникнет страсти сказать: хватит, доколе издеваться над нашим обществом? Мы вообще претендуем на то, что мы — в мире. А мы — не в мире. Это убивает нормальных людей, просто убивает.

«Охотник», *режиссер Бакур Бакурадзе*

Мария Безрук. Расскажите о драматургии звука в вашей картине. Правильно ли я поняла, что вы намеренно вытравляли интершумы, не имевшие для вас значения, например, от сигареты, и при этом форсировали те звуки, которые были для вас принципиально важны: визг свиней, разрывающий уши, выстрелы, от которых все время вздрагиваешь?

Бакур Бакурадзе. Звук должен быть таким, какой он есть в жизни. Он был такой. Потом, когда я смотрю на экран, интуитивно чувствую, где не хватает тишины, где ее много. Какой-то особенной концепции в это не вкладываю, хотя понимаю, какой у меня получился звук, что он собой пред-ставляет, и мне он нравится. А есть вещи, которые я просто не люблю, их, естественно, убираю.

Марина Тимашева, *«Радио «Свобода»*. Объясните, почему ваш фильм называется «Охотник»? И почему вы выбираете позицию абсолютного дистанцирования автора от происходящего, стараетесь переложить нагрузку на самого зрителя, как будто бы не помогаете ему?

Б.Бакурадзе. Мне кажется, что это тоже некая внутренняя потребность. Если я сейчас начну рассказывать историю, она в любом случае будет приукрашена, литературно оформлена, в нее будет вложена моя эмоция. Но когда вспоминаю, как это происходило, мне совершенно по-другому видится вся ситуация — такой, какой она была, неприукрашенной. Кино — это здесь и сейчас. Это не реконструкция того, что было. Рассказ — это реконструкция, закадровый текст, прошедшее время. А кино — это настоящее. Я даже сценарии пишу литературно и приукрашивая, но снимаю по-другому. Таково мое внутреннее ви́дение, подход. Я так чувствую. Это моя потребность, и мне кажется, что в фильме она не доведена до того уровня, до которого мне бы хотелось ее довести.

Почему «Охотник»? Сложный вопрос. Из-за манеры поведения главного героя, в первую очередь. Мне кажется, у него особенный взгляд. Он ни во что не вмешивается — до самого нужного момента. Я так это понимаю.

Виктор Матизен, *президент Гильдии киноведов и кинокритиков.* Программисты «Кинотавра» пошли на обдуманный и довольно циничный эксперимент, сопоставив в программе два фильма, спродюсированные Сергеем Сельяновым. Один под названием «Бабло», другой — «Охотник». Первый, понятно, будет хитом. Что же касается вашей картины, то, я полагаю, всем совершенно очевидно, что даже при поддержке критиков она соберет в прокате тысяч пять-десять долларов, и никакие усилия просвещенной публики не сделают ее более доступной для зрителя, потому что высидеть этот фильм до конца не всякий даже нормальный образованный человек в состоянии. Разумеется, фильм проедет по всем фестивалям. Но вам не жалко, что у него будет такой ограниченный эффект?

Б.Бакурадзе. Я, конечно, болею за то, что произойдет с финансовой точки зрения с этой картиной, но не очень сильно об этом думаю. Конечно, хотелось бы, чтобы она дошла до зрителя. Мне кажется, те, у кого есть желание картину посмотреть, рано или поздно будут иметь эту возможность. Наверное, «Охотник» будет показан по телевизору, на фестивалях. Думаю, фильм будет увиден.

Алиса Клима. Есть люди, которые говорят о событиях, есть те, кто говорит о людях, есть те, кто ставит вопросы. Мне показалось, что охотник — это человек, который может говорить только о фактах. Ничто не влияет на его жизнь, он сам принимает решения. Но в этой связи можно было бы назвать фильм не «Охотник», а «Животное», потому что он как бы вне контекста. В чем смысл жизни этого человека? И какие чувства вы испытываете к нему: ненавидите, любите, сострадаете?

Сергей Сельянов, *продюсер фильма.* Картина чувственная. Она, собственно, материя. Мы все время рефлексируем, додумываем, догоняем, социально встраиваемся — это обычная практика. Человек, действительно, существо в большей степени природное, чем принято считать со времен французских материалистов. Если вы к себе прислушаетесь, возможно, это услышите. Чувственные вещи предмет искусства составляют в гораздо большей степени, чем социальные. Это и стало содержанием, на мой взгляд, истории, которую не рассказал, а показал нам Бакур. Мне кажется, что таких фильмов совсем-совсем немного. В этом большая ценность высказывания Бакурадзе.

Относительно того, люблю ли я этого героя или нет, это такой же вопрос, как «Любите ли вы себя?». С одной стороны, все мы себя любим, с другой — глупо как-то звучит. Все, что происходит с нашим героем, происходит внутри каждого человека. Это что-то такое почти архетипическое. В проживании показанного отрезка жизни, в движениях души героя есть что-то фундаментальное, существенное. Слова «любит», «не любит» в этом отношении не очень точны.

Михаил Барскович, *исполнитель главной роли.* Почему охотник, а не зверь? Если взять старые понятия о том, кем был мужчина в семье, увидим — тем же охотником, который обеспечивал семью. Добытчиком. А зверь есть зверь. Вот он создал — Иван Дунаев, мой герой, — мир вокруг себя, в который тяжело впускает любого постороннего человека. И появление двух женщин на ферме — это событие для него, какая-то отдушина, новое чувство. Обычно он холоден со всеми.

Б.Бакурадзе. Я долго думал, где бы мне снять этот фильм, чтобы человек максимально не был привязан к стандартам, традициям. Мне был интересен герой, который сам выбирает. Я помню, как в детстве смотрел фильмы Фасбиндера и удивлялся, насколько бесперспективное пространство он может создавать. Для меня было ново то, что все герои его фильмов воспитаны самими собой. Мне интересно исследовать человека в его собственных проявлениях, именно тогда, когда не существует влияющих на него факторов — извне. Поэтому я не мог этот фильм снять, допустим, на Кавказе. Меня устраивала Псковская область, потому что она малонаселенная, пейзаж ее — немного стертый, неявный, меня интересовал именно этот период жизни, когда после развала Советского Союза народ еще не смог определиться и никто ему ничего не мог предложить. Мне кажется, что все эти вопросы, время и пространство создали удобные условия для наблюдения за человеком, который сам принимает решения.

Александр Рутковский, *кинокритик (Киев).* Второй фильм всегда показателен. Я узнал Бакурадзе в этой картине и, более того, увидел, что он берет псковские российские масштабы и «бакуризирует». Первые долгие ландшафтные кадры поля с седой травой, с приглушенной зеленью — это остров Хонсю. Я считаю, что по натуре, по философии вы одинокий самурай. Это не русские люди: молчаливые, сдержанные, с минимальным внешним проявлением чувств и в то же время упорные в достижении своих целей — это люди из вашего мира, одинокого и похожего, очевидно, на вас.

«Охотник» впервые, может быть, после «Брата» (первого) говорит о том, как в этой хаотичной среде, в этом мире можно выжить — только благодаря верности себе, своему слову, рассчитывая на себя.

Поясните приезд похоронной делегации. Он как-то корреспондирует с посещением памятника Матросову? Чисто фабульно мне непонятно, кто эти люди? Что за поминки в лесу? И расскажите немного о мальчике.

Б.Бакурадзе. Псковская область — это место ожесточенных боев, и на каждом шагу есть типовые памятники, рвы смерти и там же памятник Матросову, мемориал. Я на все это обращал внимание и понимал, что для людей, которые там живут, война еще не ушла. В этом озере затонул самолет, но могилы летчика нет.

Существует генетическая связь между поколениями. Интерес ребенка к войне — отголосок того, что тогда происходило, и связь с миром через сильные стороны людей, героизм, например. Поэтому мне важно, что приехали родственники на могилу летчика.

Ольга Суркова, *Первый канал. Всемирная сеть (Амстердам).* Фильм, на мой взгляд, говорит о том, что написано в Библии: «И будете добывать хлеб свой в поте лица своего». Цивилизация, естественно, внесла в нашу жизнь огромное количество орнаментов. Мы так привыкли к ним, они видоизменяются, мы — вместе с ними. Бакурадзе, с моей точки зрения, возвращается к первоистокам того, что составляет природу человеческого существования. Героя фильма, охотника, как Сергей Сельянов уже сказал, трудно любить или не любить, как самого себя. Это природные взаимоотношения, самые главные. Есть семья, любовь, ответственность, страсть, которая приходит и уходит. Вопрос в том, как смотреть картину, что в ней видеть, потому что фактура фильма и каждый кадр сделаны, по-моему, безупречно.

М.Тимашева. Бакур, расскажите, откуда люди, откуда Михаил Барскович, откуда та женщина, которая Любу играет. Где вы нашли их?

Б.Бакурадзе. Мишу я нашел в Белоруссии, где смотрел места для съемок. Мы были в нескольких регионах страны, нам их показывали работники егерьских служб. Миша был одним из наших сопровождающих, возил на озера. Когда я вернулся, стал смотреть фотографии местности, и на них время от времени Миша попадался. Через эти изображения я что-то увидел. Потом мы вызвали Мишу. Ребенок и женщина — из Санкт-Петербурга. Все остальные — местные жители.

Виктория Белопольская. А почему вы избегаете работать с профессиональными артистами?

Б.Бакурадзе. У меня иногда возникает вопрос: почему вообще режиссеры снимают профессиональных артистов. (*Общий смех.*) Единственная роль, на которую мог бы претендовать профессиональный актер, — это роль женщины. Она неизвестно какой профессии, могла быть и актрисой, и кем угодно, поэтому я рассматривал варианты. Мы искали артистов, но они как-то не прижились в этой материи.

Мирза Алиев, *дистрибьютор.* В роли Михаила я увидел знаменитую формулу Куприна, вопрос-ответ: «Где мое Куликово поле? Где стоишь, там и есть твое Куликово поле». На мой взгляд, этот герой проявил себя именно в таком контексте.

Бакур, вы будете свой фильм вместе с продюсером «лечить», смотреть, как-то изменять на уровне монтажа, или это конечный вариант?

Б.Бакурадзе. Монтажом можно заниматься очень долго. И я как-то понял, когда заканчивается для меня монтаж: когда у меня уже нет сил, когда понимаю, что больше не могу. И это обычно совпадает с моим ощущением, что все правильно сделано.

Татьяна Москвина-Ященко, *Кинопресса.ru.* Ваш фильм весь выстроен на длинных планах, кадрах, и, возможно, один из них был для вас главным, ради которого вы картину и снимали? Если можно, этот план обозначьте.

Б.Бакурадзе. Их несколько, ключевых для меня сцен. Когда главный герой и женщина вместе, когда она уходит и кадр, когда он в лесу. Все сцены по-своему ключевые. Не могу сказать, что есть одна — фундамент, на который все остальное достраивается. Такого нет.

Елена Стишова, *«Искусство кино».* Я задам банальнейший вопрос, который сейчас считается «не комильфо». А именно: какие у вас, Бакур, отношения с классической русской литературой? Еще более конкретно: совсем недавно я перечитывала рассказы Бунина — в частности, «Суходол», «Деревню» и прочие — и довольно часто открываю деревенские вещи Чехова, которые всякий раз обжигают меня своей жесткостью, жестокостью даже, полным отсутствием какой бы то ни было сентиментальности. У нас сейчас любят говорить о чернухе, а на самом деле русская литература совершенно забыта, потому что на фоне чеховской повести «В овраге» или бунинских «Деревни» или «Суходола» все, что мы называем этим словом, — игрушки. Мне интересно, вы читали эти вещи и оказала ли русская литература на вас какое-нибудь влияние? Или это я вчитываю туда все эти параллели?

Б.Бакурадзе. Мне кажется, что в общем, в большом масштабе, естественно, влияет. И это происходит бессознательно. Допустим, когда я снял «Шультеса» и прошло время, я уже какие-то конкретные связи с определенными произведениями сам начал видеть. Может быть, и с «Охотником» тоже так произойдет. Вообще, кажется, есть база, которая целиком влияет, а не какие-то отдельные вещи. Чехов, естественно, мне близок.

«Громозека», *режиссер Владимир Котт*

Мария Безрук. Мне кажется, в вашем творчестве красной нитью проходит тема взаимоотношений отцов и дочерей, настоящих или мнимых. Является ли это действительно одной из ваших главных тем?

Принимал ли ваш партнер — канал НТВ — участие в работе над сценарием, влиял ли на кас-

тинг и отразилось ли его участие в чрезмерной, на мой взгляд, жесткости киноязыка картины?

Владимир Котт. Главное для меня — человеческие взаимоотношения в экстремальных личных ситуациях. Не внешне экстремальных, а тех, когда драма внутри, когда у людей разрывается сердце и они не знают, как жить дальше. Я считаю, это и есть главная тема, другой не может быть. Если же просто помещать людей в неординарные ситуации, получатся боевики, блокбастеры, а мне это не очень интересно. Я стремлюсь понять, что происходит внутри людей. И мне кажется, «Громозека» — кино не жесткое, а грустное. Для меня это большая разница.

Виктория Белопольская. Как канал НТВ, с его определенным продюсерским мышлением и идеологией, с позицией утверждения доминантного самца, с его политикой в эфире, позволил вам представить целое мужское поколение совершенно иного рода? Не то, про которое они рассказывают и на которое рассчитывают.

Евгений Гиндилис, *продюсер.* Это, скорее, вопрос к представителям НТВ. Но, я думаю, неправильно было бы любую программную политику сводить к какому-то одному качеству. Любое крупное СМИ, каким является и телеканал, нуждается в разного рода продуктах и точках зрения. И мы, собственно, и есть та иная, альтернативная точка зрения. Снимаем кино, казалось бы, про всем знакомых героев: это мужчины средних лет, по сути, целевая аудитория канала, но снимаем, исходя из совершенно другого посыла — реалистичного, социально ориентированного, ответственного по отношению к той теме, которую пытаемся разрабатывать. И я благодарен каналу НТВ за то, что он дает нам такую возможность. Это абсолютно независимое кино, в том смысле, что наши партнерские отношения с НТВ обеспечили лишь часть бюджета фильма, остальные средства мы сами привлекаем с рынка, у нас нет ни рубля государственной поддержки. Это и есть гарантия того, что мы можем занимать подобную альтернативную позицию без оглядки на какие-либо цензурные или идеологические ограничения.

Марина Тимашева. К какому все-таки поколению принадлежат ваши герои? И каковы отношения этих «Громозеков» с героем Кира Булычева?

В.Котт. Громозека — мультипликационный персонаж — все время опаздывает. В мультфильме он постоянно прибегает на место схватки, битвы, чтобы спасти друзей, а потом выясняется, что опоздал, и его коронная фраза: «Ну вот, опять опоздал». И моя история — про людей, которые опоздали жить, опоздали любить, страдать. Опоздали жить какой-то настоящей жизнью. Живут жизнью, придуманной их родителями, спроектированной по какой-то программе. Я немного застал советскую эпоху — мы с братом были комсомольцами в школе. Так воспитывали нас и моих персонажей: сначала надо быть октябренком, потом пионером, потом комсомольцем, потом закончить школу, отслужить в армии, поступить в институт, жениться... Это программа, которая все делает за тебя. А человек уже ничего не может решать, отсюда инфантилизм советских людей. Целое поколение разучилось, мне кажется, совершать поступки, что-то менять. Наша история — про людей, которые опоздали жить и не готовы совершать поступки. Такие чеховские персонажи, которые хотят что-то делать, а реально ничего не делают. Для меня это не жесткое кино и не супердрама, а, скорее, абсурдная история, смешение жанров, современная трагикомедия. Сегодня чистый жанр вообще невозможно снимать, если, конечно, не задаться целью сделать блокбастер, чисто коммерческую вещь. Я хотел, чтобы было и смешно, и грустно. Мы же не все время в одном состоянии пребываем — мы движемся, мы живые.

Александр Рутковский. Касаемо вашей идейной концепции. Это люди, которые опоздали к своему времени, не успели. Здесь им нет места, все верно. А может, и хорошо, что опоздали? Мне кажется, эта смысловая амбивалентность очень ценна. Мне кажется, они опоздали туда, куда и не стоило спешить. В настоящем-то их не ждет ничего хорошего, как раз в прошлом и было

что-то ценное, в их игре на гитарах. Как вы это идейное противоречие решаете?

В.Котт. Опоздали — не значит, что они совершили некое преступление, просто они такие, какие есть, это констатация, тут нет идеологии. Они очень наивные и несчастные люди.

Е.Гиндилис. Мне кажется, наша картина как раз выходит за рамки идеологических штампов. Та амбивалентность, о которой вы говорите, отсутствие оценок вроде «тогда было хорошо, а сейчас плохо» или наоборот — это и есть та ткань жизни, которая нам интересна, ткань человеческих взаимоотношений, из которой эта жизнь сплетается. И в картине мы пытаемся эту ткань максимально честно «схватить» и передать зрителю на уровне эмоций.

Игорь Селиванов, *портал Кубань.ru*. Как вы думаете, почему *молодое* поколение должно сопереживать этим героям? Что оно может найти в них?

В.Котт. Дело тут не в возрасте. Это вопрос некоего промежуточного кризиса. Он может быть и в тридцать, и в сорок, и в пятьдесят лет, у некоторых и в семьдесят. У некоторых в двенадцать-тринадцать. Так или иначе это связано с тем, что человек вдруг понимает, что он жил неправильно и уже отчетливо видит перспективу своего «ухода». Видит, что жизнь одна, а ничего не сделано. Для меня — это кризис. Он возможен в любом возрасте. Так что картина может вызвать понимание и у более юного зрителя. Но все-таки она прежде всего для более взрослых людей, у которых есть жизненный опыт.

Алиса Клима. Для меня Громозека в некоторым смысле антигерой, он милый, добрый, безобидный, но, в общем, бесполезный. Если бы вы в наше время снимали фильм про героя, кем бы он был и чем бы занимался? Был бы он женщиной или мужчиной?

В.Котт. Он точно был бы мужчиной. Я считаю, все мужчины слабы и все решает женщина. Она рожает детей, соглашается или не соглашается выходить замуж. Это моя внутренняя позиция. Мне вообще не интересны сильные герои, меня привлекают герои в моменты слабости, на сломе. Например, в фильме «Муха» герой Кравченко плакал, для меня это важно — когда герой плачет. Может, вот это и есть моя тема.

Все люди, независимо оттого, кто они, кем работают, сколько у них денег и так далее, все равно мучаются и страдают одинаково. Мне сложно представить некоего конкретного современного героя.

«Портрет в сумерках», *режиссер Ангелина Никонова*

Александр Рутковский. Мне кажется, фильм «Портрет в сумерках», начинаясь узнаваемо, оперируя известными архетипами, получает необычное развитие. На языке современного, жесткого социального кино говорит о целях классической русской культуры, мирового кинематографа. Фильм подсказал важную идею — как выйти из ужасного нравственного положения в нашей стране с помощью спасительной любви. Картина помогает понять, как важно приласкать Россию, чтобы она стала другой.

Елена Дюфор, *сайт kinoglaz.ru*. Мне посоветовал посмотреть ваш фильм уважаемый мною человек. Но теперь я в абсолютном смятении. Единственная четкая мысль, которая у меня высвечивалась в сознании при просмотре: секс

с австралопитеком — это, наверное, классно. У меня было ощущение, что вы персонажа Сергея очеловечиваете, но должна ли я испытывать симпатию к тому, кто насилует женщин? Я пыталась понять вашу героиню, залезла в каталог, прочитала синопсис. Там написано, что психолог пользуется профессиональными навыками, чтобы отомстить своему обидчику. Но по фильму я этого не почувствовала. Или жертва влюбляется в своего насильника? Что вы хотели сказать?

Ангелина Никонова. Это не призыв к действию. Выбор, который стоит перед героиней: наблюдать или принять участие в том, что ее шокирует, не устраивает. Она решила изменить ситуацию и выбрала для этого необычный способ.

Ольга Дыховичная, *соавтор сценария, исполнительница главной роли.* Мы написали этот сценарий вместе. Изначально история была о том, что через ущерб, который наносит главный герой героине, он делает ее живой. У нее неплохая ситуация: муж, работа, деньги. К сожалению, только через насилие она впервые ощущает что-то. Через излом два живых человека почувствовали друг друга, но это не любовь, не влюбленность. Через такое странное участие она меняет не только главного героя, но и себя.

Виктория Белопольская. Стоит ли вызывать сочувствие к такого рода персонажу?

О.Дыховичная. Надеюсь, что в фильме нет однозначного ответа, кто он, этот герой, насиловал ли он ее. Изначально была идея, что он провокатор.

Мирза Алиев. Безнаказанность насилия в фильме меня покоробила. Женщину понять невозможно: чего хочет, что делает? Мне показалось, судя по сексуальным сценам, что она искала защиты в лице даже этого мужчины.

О.Дыховичная. Картину сложно интерпретировать, потому что у героини сплетены ощущения жертвы и палача.

Виктор Матизен. Существует множество подобных фильмов в европейских странах. На эту тему написаны диссертации, тома, где все мотивации, в том числе перечисленные здесь, были названы. О сцене изнасилования в машине ментами. Она предполагает жанровый поворот в сторону ужастика. Если такое и может произойти в жизни, то это закончится убийством, потому что оставлять свидетеля совершенно нерезонно. Почему вы не воспользовались этим поворотом? И почему не придали вашей истории ту единственную, естественную форму, в которой она может существовать: что некая сценаристка воображает себе весь фильм? Тогда была бы понятна вся ваша фантазматическая картина.

А.Никонова. Хоррор — это единственный жанр в кино, который мне совсем не близок. Фантазия сценариста есть и должна быть. Когда я прочитала сценарий, то была поражена. Ольга не попадала в такие ситуации, но они случались с моими приятельницами, и это проходило безнаказанно. Поэтому я благодарна ей за то, что она изначально сплела сценарий из цитат жизни.

Сергей Тютин, *режиссер, президент клуба «Арткино».* Для меня стало очевидно, что не имеет никакого значения, на каком носителе делается кино. Фильм снят на Mark 2, но при этом держал в напряжении весь зал.

Марина Тимашева. У меня такое впечатление, что это среднеевропейская конъюнктура. Все штампы и шаблоны так называемого фестивального европейского кино я здесь увидела в полном наборе. Модненькие темы про сексуальные домогательства насажены на сцены насилия, все это еще с претензией на метафизику. Зачем нужен первый эпизод с изнасилованием проститутки? Оттого что они надругались только над героиней Ольги, изменился бы их морально-нравственный облик? Что мешает женщине поймать машину, даже если у нее из рук вырвали сумку?

А.Никонова. Не люблю конъюнктурное кино. Если вам показалось, что я его сняла, мне жаль. Для меня было трудно решиться на картину, которая раскрывает темы, поднимавшиеся неоднократно. Был риск войти в ту же воду. Не буду оправдываться за огрехи, потому что не стремилась снять идеальное кино.

Еще на этапе сценария Ольга решила, что сцена изнасилования героини должна быть на темном фоне. Я тоже не хотела ее показывать. Но для того чтобы зритель себе что-то дорисовал, мы показали вначале изнасилование проститутки. Это был мой выбор, осознанный.

В.Белопольская. Вы снимаете реалистическое психологическое кино. И героиня в начале фильма ведет себя в своей стране, как иностранка. Если подъезжает машина, у нее приоткрыто окно и в ней сидят двое мужчин, я отхожу от края тротуара. Если захожу в жуткую чебуречную — не жду, что мне вызовут такси и будут обслуживать, как в ресторане «Пушкин». Для меня начало фильма подрывает доверие к психологическим движениям героини в дальнейшем. Почему вы намеренно отказались от мотивировок ее простых, бытовых действий? Не намеренно ли вы сгустили эти краски?

А.Никонова. Мне было важно показать разнокалиберность, разность героев. Вполне возможно, что утрирование их непохожести может раздражать.

Мария Безрук. Текст заявления, который пишет героиня при утере паспорта, такой намеренно маразматический, он был придуман или имел реальную подоплеку в вашей жизни? Абсолютно завораживает красота, выразительность и сексуальность Ольги и удивительная харизма Сергея, ему веришь безоговорочно. Где вы нашли эту сумасшедшую фактуру?

А.Никонова. Это была одна из тех сладких случайностей, которые должны происходить во время съемок фильма. Знакомые попросили посмотреть настоящего милиционера для массовки. Я увидела Сергея и обомлела.

О.Дыховичная. Сцена изначально была короче в три раза. Когда ее снимали, у Ангелины украли сумку, и мы оказались в милицейском участке. Фразу про вертикальный карман и прочий абсурд услышали в тот же вечер и дописали эпизод.

Жоэль Шапрон, *Unifrance (Франция).* Я считаю, что это очень сильное кино. Герой специфичен. Для меня он не может быть насильником, потому что его строго воспитывал дедушка. Да, он провокатор, из-за него все и происходит. Это притча, а не реалистическая драма. «Красавица и Чудовище». Только Чудовище ждет, что его полюбят, а герой «Портрета...» не хочет этого, не знает такого чувства. Почему вы все-таки решили не показывать сцену изнасилования главной героини? Почему вы оставили сомнение по поводу того, сделал ли это герой?

А.Никонова. Мне важно было поставить знак вопроса, потому что порой физический акт насилия можно сравнить с надругательством нефизическим. Делал он это или нет — не важно.

Татьяна Москвина-Ященко. По жанру ваш фильм ближе к психодраме. Ольга, поскольку вы смоделировали этот мир, прожили всю ситуацию в кинематографе, каково ваше отношение к героине, герою и сюжету в целом? Можно было бы рассказать продолжение их отношений?

О.Дыховичная. К сожалению, я понимаю, что эти люди не способны к счастливой жизни вместе. Он ест, они смотрят телевизор или занимаются сексом — это предел развития их отношений. Но будущее есть у каждого из персонажей в отдельности. Я не понимаю своего отношения к героине, потому что пока слишком короткая дистанция между мной и фильмом.

В.Белопольская. Сергей, вы работали с двумя женщинами в авторском женском кино. Как вы себя чувствовали в этих обстоятельствах? Каково ваше отношение к герою, доверяете ли вы его поступкам?

Сергей Борисов, *исполнитель главной роли.* Поступкам его я не доверяю, ну а работал с прекрасными людьми. Работать было приятно и даже просто в каком-то смысле.

А.Никонова. Мне важно было не навязывать ничего актерам.

Нэнси Конди. В этом году среди участников «Кинотавра» больше отучившихся в американских заведениях режиссеров. В прошлом кино, сделанное для западного зрителя, было категорией с легким отрицательным оттенком.

Начиная с «Портрета...» возможен другой разговор об иностранном влиянии в картинах. Мне кажется, ваш фильм — это пересечение американского образования и русской практики. Или я это ему приписываю?

А.Никонова. Все имеет значение. Мне сложно себя разобрать на части. Однозначно, что обучение в Америке помогло мне решиться на такой проект. Я участвовала в съемках независимого кино и видела, с какой готовностью люди шли бесплатно работать, если им нравился сценарий. Способность творчески возбуждаться от профессии в Америке присутствует больше, чем в России.

Ольга Тумасова, *исполнительный продюсер.* Ваш фильм снимался в Ростове. Актеры профессиональные или нет?

А.Никонова. Актеры непрофессиональные. У нас, помимо Ольги, задействованы еще четыре человека из театральных заведений города и окрестностей Ростова-на-Дону. Все остальные люди впервые оказались перед камерой, сами были в ужасе, но привыкли.

«Родина или смерть», *режиссер Виталий Манский*

Марина Тимашева. Было ли у вас намерение через Кубу напомнить людям, которые тоскуют по той жизни, по эпохе, в которой жили мы сами каких-то двадцать лет назад, о том, что было на самом деле? Чем вы сами объясняете природу фантастического жизнелюбия этих людей, живущих в нищете и несвободе?

Виталий Манский. В тот день, когда я прилетел с Кубы, со съемок, меня позвали в прямой эфир на телеканал «Ностальгия». Я пошел. И вот звонит по телефону человек и говорит: «Вот вы, как известный антисоветчик...» Я впервые услышал по отношению к себе слово «антисоветчик». Меня это покоробило, хотелось сказать: «Какой же я антисоветчик?» А потом думаю: «Да, я антисоветчик». Просто тогда не успел это произнести. Я абсолютный антисоветчик, и свою фундаментальную антисоветскость я, конечно, попытался в своей картине сформулировать, представить. Но не языком Станислава Говорухина, в том смысле, что «так жить нельзя», и не языком Майкла Мура и похожей пропагандистской публицистики, а иначе. Я антисоветчик в том смысле, что я — за достоинство человека, за его свободу, за его право на ту единственную жизнь, которая, к сожалению, очень быстротечна. Фильм в том числе и об этом.

Жизнелюбие... Удивительно, насколько сильны на Кубе, насколько заметны ужас бытия и — оптимизм... Дистанция между этими двумя полюсами просто сносит крышу. Я никогда не был в Северной Корее, хотя меня эта страна очень интересует, но мне кажется, что там все пропитано обреченностью. Обреченность во всем. Когда видишь людей, чувствуешь, что у их нет никаких шансов. А на Кубе такая бурная, яркая, такая мощная жизнь, энергетика! К кубинцам сразу проникаешься сочувствием, потому что видишь: ну не заслуживают они кошмара, в котором существуют! Оковы тоталитаризма и свободолюбие, природная раскрепощенность кубинцев — этот союз просто противоестествен.

Что удивительно (и мы в группе это много обсуждали), мы не чувствовали на острове предреволюционной ситуации. Хотя очевидно: революция вот-вот грянет — может, прямо завтра прочтем об этом в газетах. Страна стоит на пороге кардинального слома. Но даже если что-то и витает в воздухе, по людям этого как-то не видно. Впрочем, у нас в России было так же. Революции-то не было, просто объявились гэкачеписты, несколько отморозков, и все закрутилось вокруг Белого дома, а, в принципе-то, народ жил себе спокойно, стоял в очередях, как будто так и надо. Помню, я по утрам стоял за колбасой и даже не предполагал, что империя рухнет уже послезавтра.

Геннадий Костров, *продюсер фильма*. Хотел бы добавить по поводу жизнелюбия. Это интересный вопрос, и фильм частично на него отвечает. На Кубе ощущается влияние культа вуду, у кубинцев иное, чем у нас, отношение к смерти. Мы много ходили по кладбищу в Гаване, снимали, фотографировали, видели много похоронных процессий, но ни одной слезы. Там людям в детстве читали другие сказки. А отношение к смерти влияет на отношение к жизни.

Вопрос из зала. Я ждал, что фильм выйдет на ментальную или метафизическую проблематику. Но этого не случилось. Почему, как вы думаете, у кубинцев ничего не получается? Танцуют без конца...

Виталий Манский. Я не считаю, что до революции кубинцы жили в такой же убийственной нищете, как сегодня. Я видел старую хронику: дореволюционная Гавана — это совершенно фантастический белоснежный город, красавец. Я видел Гавану, в которой за все годы, прошедшие после революции, практически ничего не построено, а то, что было, все эти пятьдесят лет планомерно уничтожалось и приспосабливалось под человеческое... не существование, нет, а выживание. Даже главный памятник Хосе Марти — условно говоря, «кубинскому Ленину», — был воздвигнут за три года до революции, в 1956 году. На Кубе практически все было построено до революции.

Андрей Русанов, *«Живой Журнал»*. Сопровождал ли вас куратор от местного КГБ? Были ли у вас какие-то препятствия во время съемок?

В.Манский. Работать, вообще, было очень сложно. Наверняка все знают, что у Кубы с Россией безвизовый режим. Но если едешь снимать, тебе предстоит сложнейшая процедура оформления, и у нас на нее ушло около полугода. Потом выяснилось, что в посольстве лежит огромное количество отклоненных заявок от других съемочных групп: их не впускают. Это была нешуточная история. И, конечно, нас «пасли», и во время съемок были разные казусы, о которых даже не хочется сейчас вспоминать. Никого не обманывая, мы предложили сценарий, по которому, в общем, и двигались, и кубинские начальники прочли этот сценарий так, как смогли. Вообще-то, мы снимали фильм об основателях танца руэда де касино, о танцевальной группе. Все герои картины — участники этого ансамбля. Так было записано в сценарии. И они себе представили какой-то очередной фильм про танцевально-музыкальную группу, и благодаря этому нам удалось все снять. Но, должен сказать, меня крайне удивило и потрясло то, что они, например, искренне полагают, что картина «Клуб Буэна-Виста» является антикубинской американской провокацией, это официальная позиция руководства.

Игорь Селиванов. Когда я видел кадры, где иностранки танцевали с молодыми зажигательными кубинцами, у меня невольно возникали ассоциации с секстуризмом... Было ли там что-то подобное?

В.Манский. Это отдельная история. То, что происходит на Кубе с проституцией, просто невероятно. Мы испытали настоящий шок. Проституция не то что массовое явление, это фактически единственный способ заработка для любого человека — мужчины, женщины, ребенка... Мы долго думали и, признаюсь, даже кое-что сняли из таких жестких моментов, но в конечном счете отказались включать этот материал в фильм, потому что он слишком «тянет на себя одеяло». Я понял, что это опустит картину, приземлит ее.

И.Селиванов. Насколько реально, что фильм может быть показан на Кубе и послужит своеобразным «говорухинским» «Так жить нельзя»?

Г.Костров. Несколько дней назад мы показывали картину кубинскому послу и его жене и недавно получили от них сообщение, текст которого коррелирует с вашим вопросом. Сейчас ведутся переговоры о том, чтобы показать ее в правильном русле, готовить почву для показа. Мы были бы счастливы, если бы фильм как-то повлиял на ситуацию на Кубе. Говоря «в правильном русле», я имею в виду, что картина могла бы как-то всколыхнуть общественное сознание. Мы намеренно убирали прямые высказывания насчет проституции, политики и так далее. Смысл фильма — сакральный, он более мощный. Перед показом мы даже хотели сказать, что это и не артхаус, и не экшн, что на экране не будет никакой политики, ничего социального. Это экзистенциальная вещь, мы старались делать картину, которая будет иметь значение не сиюминутное, о которой бы зритель думал какое-то время. Мы же говорим о консервативной революции. В сложившейся ситуации любая революция, на наш взгляд, обречена на неудачу, кроме консервативной — той, что происходит в сознании, в мозгу.

Нэнси Конди. Я смотрела картину, конечно, другими глазами. Если для вас это, может быть, был артефакт социализма, для меня это был артефакт холодной войны. Ответственность за то, как живет Куба, несет, конечно, в какой-то степени моя страна, Соединенные Штаты. Я понимаю, что говорю стереотипами американского либерала, прошу простить меня за это.

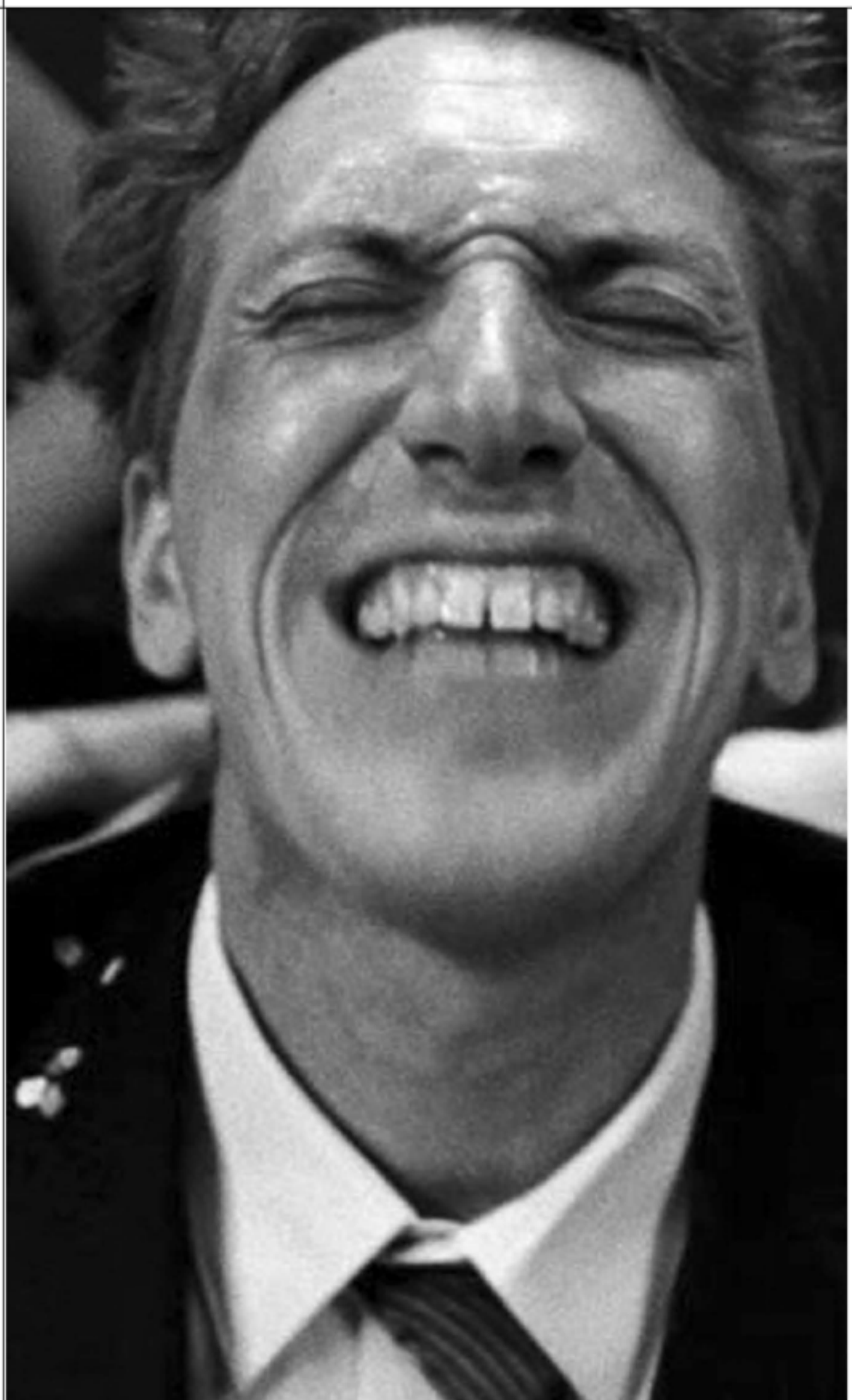
В.Манский. Кстати говоря, мы столкнулись с определенным раздвоением. Есть категория кубинцев, которые для себя приняли решение: валить с Кубы. А другая часть считает, что нужно оставаться здесь и ждать перемен. И те, которые хотят остаться, очень боятся американцев, причем кубинских американцев. Они понимают, что весь Майами сейчас вернется с кучей денег, всё купит и они, всю жизнь прожившие «мимо кассы», опять окажутся ни с чем.

Виктор Матизен. Можно ли сказать, что из остатков материала, который по объему гораздо больше, чем то, что вошло в фильм, можно скроить другую, грубо говоря, политическую ленту?

В.Манский. Запросто. Скроить-то можно. Когда-то мы снимали на пленку 35-*мм*, один к трем, и жили в этих рамках. Сейчас, в цифровую эру, на стол ложится огромный объем материала. Я много работаю. Сейчас заканчиваю новую картину и замечаю, что вокруг фильмов неизбежно возникают «спутники», которые, может, завтра, а может, через годы и десятилетия покажут, что к этому материалу, очевидно, нужно возвращаться и делать новые фильмы. И про Кубу можно сделать еще не одну картину. Сейчас, работая над новым фильмом, я уже вижу, что там есть еще как минимум один большой полнометражный фильм, помимо основного. Это вообще очень интересно — думать над тем дополнительным потенциалом, который существует внутри отснятого тобой материала...

Материал подготовили Анастасия Дементьева, Елена Паисова

Р Е П Е Р Т У А Р



«Незначительные подробности случайного эпизода», режиссер Михаил Местецкий

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ:

«Короткий метр — отличный тренажер»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА СТИШОВА

Елена Стишова. На минувшем «Кинотавре» традиционный конкурс короткого метра отпраздновал десятую годовщину. Праздник удался. Конкурс был, что называется, не слабый. А главное, публика просто валом валила. Все просмотры были аншлаговые. А ведь совсем недавно в большом кинотеатральном зале, кроме жюри, собиралось не более десяти персон — журналисты и критики по долгу службы. Как ты объясняешь энтузиазм публики? Это случайное стечение обстоятельств или все-таки результат многолетних усилий, направленных на то, чтобы повысить престиж самого конкурса?

Ирина Любарская. Тут все факторы вместе сработали. И, к счастью, не только в этом году — в прошлом тоже был большой интерес к программе. В принципе, тут я должна была произнести довольно длинную «оскаровскую речь» с благодарностью всем, прежде всего организаторам «Кинотавра», которые действительно относятся к короткому метру серьезно, вкладывают в него силы и деньги, довольно пышно устраивая внутри большого фестиваля этот мини-фестиваль с насыщенной трехдневной программой, спецпоказами, мастер-классами и финальной церемонией. Все это очень важно. Можно набрать два десятка отличных картин, но не суметь сделать из этого событие. Дирекция «Кинотавра» последние годы планомерно раскручивала этот конкурс как представление новых имен для нашей, так сказать, растущей индустрии. Можно, конечно, по поводу этой индустрии и применимости термина иронизировать. Однако цифры все-таки показывают, что у нас в стране снимается изрядное количество фильмов, и кадры для этого необходимы. Конечно, в Москве существуют прекрасные, хорошо организованные конкурсы студенческих работ — вгиковский фестиваль и «Святая Анна». Однако там молодые авторы все же продолжают вариться в собственной среде. В Сочи же у них появляется возможность показать свои работы системно, обратить на себя внимание и найти работодателя, что не раз случалось. А тут уже пора говорить спасибо зрителям, которые в самое пляжное время, когда можно расслабиться, приходят в Зимний театр. Моя функция в данном случае предельно проста: я должна оправдать как усилия дирекции, так и надежды публики.

Е.Стишова. Насколько мне известно, став куратором программы четыре года назад, ты поменяла ее формат — то есть отказалась от документальных опусов. И добилась успеха. Это было трудное решение?

И.Любарская. Решение пришло само собой — его выбрали не только люди, но само время. Первый раз я собирала программу по прежнему принципу, рас-

сматривая игровые, документальные и даже анимационные короткометражки. Уже на этапе отбора было понятно, что их невозможно судить внутри одного конкурса. Игровые работы смотрелись очень слабыми на фоне документальных, да и обаяние анимации при таком раскладе оказывалось безотказным соблазнительным манком для жюри. Победила в итоге, если помните, квазидокументалистика — «Коза» Игоря Волошина, «Москва» Бакура Бакурадзе и Дмитрия Мамулии и «Люди из камня» Леонида Рыбакова. Был там еще, например, очень хороший фильм Бориса Хлебникова и Валерии Гай Германики «Уехал» про белорусского гастарбайтера, приехавшего домой на побывку из Москвы. В сущности, для старта очень многообещающий набор имен. Все призеры были уже в запуске с полнометражными проектами. Но это же 2007 год, самый расцвет обольщений нашей киноиндустрии. Нефтяные деньги без вопросов вливались в кинематограф. Продюсеров развелось, как грибов в лесу. Кажется, Сергей Члиянц как раз тогда сказал, что огрызок бросишь — обязательно попадешь в продюсера. Зрители вдруг после «Дозоров» начали интересоваться отечественной продукцией. Казалось, мы сейчас прямо на ровном месте построим наш Голливуд и будем деньги грести лопатой. А что для этого нужно? Кузница кадров.

«На крючке!», режиссер Наталья Углицких

Поэтому было решено попробовать на следующий год набрать полновесный конкурс только из игровых картин — основного блюда индустрии. Честно говоря, я трусила, что придется добирать явными неликвидами, потому что игровое кино было самой слабой составляющей: ученическое, плохонько сыгранное, топчущееся на «общих местах». Думаю, требование времени — не пустой звук. Иначе откуда появилось больше сотни присланных на отбор картин? Конечно, качество вот так, по запросу сообщества, мгновенно вырасти не могло. Тем не менее конкурс 2008-го аукнулся двумя полнометражными работами тогдашних призеров «Короткого метра» в этом году — «На крючке!» Натальи Углицких и «Мой папа — Барышников» Дмитрия Поволоцкого.

Е.Стишова. Такое впечатление, что конкурс в новом формате ощутимо повлиял на молодых кинематографистов. Коротышки стали снимать не только зеленые дебютанты, которым бюджет диктует метраж, но и режиссеры, уже имеющие опыт полного метра, — к примеру, обладатель Гран-при нынешнего года Михаил Сегал. Он запомнился по антивоенной драме «Франц + Полина».

И.Любарская. Насколько я понимаю, Миша Сегал — как раз пример режиссера, судьба которого точно отражает извивы нашего времени. Вот сейчас, чтобы уточнить, набиваю его имя в Гугле. И что получаю первой строкой? «В Санкт-Петербурге гениальный клипмейкер Михаил Сегал покажет свою короткометражку «Мир крепежа».

Когда я смотрела его фильм, то знала только про «Франца + Полину», который видела в свое время на «Киношоке», и гадала, где ж он был столько лет. Насколько я понимаю, он действительно суперизвестный и востребованный клипмейкер, звезда шоубиза и рекламы, не потративший время на киношколу. Он еще и книги пишет, как я выяснила. Это другой самодостаточный мир

и другой путь в кино, не похожий на то, как клипмейкерами в начале 90-х становились благополучные выпускники ВГИКа вроде Федора Бондарчука, оказавшиеся в полном тупике — кино практически перестало существовать. Не зря же «Безразличие» с тем же Федором в главной роли мы вытащили в большой конкурс. Это вполне осознанное программерское заявление, пусть не все с ним готовы согласиться. Мне кажется, Сегал из той породы режиссеров, которые будут делать кино только тогда, когда ему лично это будет нужно. Знаю, что ему были предложения — после «Кинотавра» — поработать на конкретном проекте. Он отказался. И, наверное, был прав.

«Мир крепежа», режиссер Михаил Сегал

Впрочем, у меня был в конкурсе еще и Александр Котт с короткометражкой «Рыба» — он говорит, что просто любит малый формат. А вообще, я бы целому ряду известных режиссеров посоветовала периодически разминаться в коротком метре. Это отличный тренажер.

Е.Стишова. Любопытно, что в этот конкурс возвращаются победители прошлых лет — тот же Местецкий. Возвращаются и участники прошлых конкурсов, желая победить и в этом соревновании. Соревновательный драйв, азарт — это очень важно для атмосферы.

И.Любарская. Возвращаются, да. Чаще — в основной полнометражный конкурс, что меня невероятно стимулирует, естественно. Иногда не получается ко мне вернуться, вот у Ивана И.Твердовского («Словно жду автобуса») в этом году не вышел фокус, хотя парень он очень одаренный. Маша Агранович, Наташа Углицких, Антон Бильжо возвращались уже. Соревновательный азарт — вещь, конечно, хорошая. Но я всегда говорю на заключительной церемонии, что желаю конкурсантам сохранить способность радоваться успеху товарища и без дурных последствий для нервной системы признавать, кто сегодня среди них лидер, чтобы не перекусаться, как старшее поколение, истерзанное причудами нашего госфинансирования. Михаил Местецкий для моих конкурсантов — явный лидер. Они его так поддерживали! В этом году дошло до смешного. Мне очень нравятся работы Нигины Сайфуллаевой, я второй год отбираю их («Хочу с тобой», «Шиповник»). Можно сказать, болельщица. Поэтому весной попросила, чтобы ей шепнули: вы едете на «Кинотавр». А мне передают, что она удивилась и спросила: а как же фильм Местецкого? Будете смеяться, он у меня в тот момент еще лежал в «пачке сомнений». Во-первых, совсем плохое название, на память не воспроизведешь — «Незначительные подробности случайного эпизода», слова можно переставлять в любом порядке. Это раздражает с первого взгляда. Во-вторых, при общем профессионализме и сделанности его картины мне мешало именно то самое «общее место», какая-то очевидность и искусственность ее структуры. Но это вопрос вкуса, а у отборщика он не главный — важнее интуиция. Я вспомнила «Топоры в батонах» и переложила фильм Местецкого в стопку отобранных.

Е.Стишова. Конкурс короткометражек превратился в летнюю киношколу. Не припомню, с какого года это повелось, но сегодня — уже традиция приглашать опытных режиссеров для «разбора полетов», устраивать мастер-классы. Побольше бы денег — и можно было бы конкурировать с Берлинским

МКФ, который так гордится своим Кампусом. Молодые кинематографисты стремятся попасть в десятидневную киношколу Берлинале.

И.Любарская. Судя по тому, как наши участники воспринимают «разборы полетов», все эти усилия не зря. Но тут комплименты надо адресовать Ситоре Алиевой, программному директору. Это она планирует всю образовательную сетку «Короткого метра». Но не думаю, что скоро мы начнем конкурировать с кем-либо, кроме самих себя. Не потому что нет желания. Просто «Кинотавр», как известно, всегда был фестивалем, проводимым на частные средства. Конечно, есть поддержка из госбюджета, но она просто вопиюще не соразмерна статусу и роли этого фестиваля в нашей кинематографической жизни. Я как журналист об этом не раз писала. Увы, это единственное, что со своей стороны могу сделать, чтобы выразить свое уважение Александру Роднянскому. Конечно, я все время хочу выпросить у дирекции хотя бы еще один денек и хотя бы общую пресс-конференцию для журналистов, самоотверженно проводящих просмотровые часы в зале. Но для этого, как я понимаю, фестивалю нужен не такой узкий в бедрах бюджет.

«Шиповник», режиссер Нигина Сайфуллаева

Е.Стишова. Ты несколько лет подряд отсматриваешь каждый сезон эдак под двести работ соискателей. Понятно, что есть динамика. Но что, на твой взгляд, самое важное в этой динамике? Что обнадеживает, а что огорчает?

И.Любарская. Обнадеживают талант и юмор, а огорчает то, что это есть не у всех, кто берется снимать кино. Вначале, как я уже говорила, игровое студенческое кино производило удручающее впечатление. Как выяснилось, только появляется социальный запрос, как тут же возникает и художественный ответ. Однако нормальное развитие в целом — дело лет, а не месяцев. Для молодого кино все карты смешал кризис, по-моему. Стало понятно, что индустрия, соблазненная нефтью, буксует. А соблазн породил «время активных людей», как назвала его Ситора Алиева. И отбор показал эту болезнь в полный рост. Помню, я была в ярости, какие банальности и в каком невероятном количестве (около двухсот заявленных на отбор работ) мне пришлось просеивать, чтобы собрать нестыдный конкурс в 2009-м. Я уже знала, что жюри у меня будет звездное и очень непростое: Леша Герман — председатель, плюс Гука Омарова и Сережа Мокрицкий... Всего 14 картин наскребла, но среди них был «Начальник» Юры Быкова, на месте которого я бы попыталась развить этот образ в полный метр. Вот найдешь себе предполагаемого победителя — и кажется, что все не так уж плохо.

Е.Стишова. Легко выстроить впечатляющий список призовых фильмов большого конкурса, авторы которых начинали с конкурса короткого метра. Тут и Георгий Мамулия, и Андрей Стемпковский, и, кажется, даже Бакурадзе. Все они, кстати, выпускники Высших курсов сценаристов и режиссеров. Создается впечатление — возможно, некомпетентное, — что этот инкубатор качественнее ВГИКа. Что ты скажешь по этому поводу?

И.Любарская. Ну, тут я могу только робкие суждения высказывать, потому что не анализировала всерьез свои программы с этой точки зрения. Пока я была моложе и лучше качеством — метала громы и молнии в адрес ВГИКа-ВГУКа. На мой взгляд, ему, как и многому другому в нашем кино, нужна перезагрузка. Сейчас туда направлены большие бюджетные деньги и наверняка тратят-

ся они на важные хозяйственно-технические нужды. Однако все вгиковские студенты в том же Интернете клянут систему преподавания. Насколько я понимаю, она уже давно не держит советский стандарт, но зачем-то блюдет советскую марку. Кино — вещь вечно новая, модная, в сущности. Не беру случаи индивидуальной глубочайшей одаренности, когда человек способен созидать свой киномир вне всякой моды. Это гении. Но любому способному режиссеру нужна свобода владения ремеслом, которая достигается освоением разных техник — и в смысле знакомства с современной съемочно-монтажной техникой, и в смысле стилевом. Мне же кажется, что многие студенты ВГИКа совсем не видели современного кино — ни коммерческого, ни фестивального, никто с ними его не анализировал, поэтому они так стереотипно и старомодно работают со своими первыми фильмами. Могу сказать, что изрядное число конкурсантов «Короткого метра» выходит из мастерской Владимира Хотиненко, Владимира Фенченко, Павла Финна, из мастерской Алексея Учителя тоже.

Е.Стишова. В одном из интервью ты призналась, что от года к году получаешь все больше удовольствия от работы по отбору фильмов для конкурса. Что, неудержимо растет художественный уровень? Рождаются звезды, и ты первая наблюдаешь процесс?

И еще вопросик.

Скажи, твой выбор и выбор жюри чаще сходятся или расходятся? И вообще, вердикт жюри — для тебя момент личный? Или — ничего личного? Это очень серьезный вопрос — я считаю, что личность куратора очень важна, от него зависит качество конкурса.

И.Любарская. Ну, кураторство — замечательный тренинг для критика, который может полностью заменить писание статей. Очень стимулирует то, что твои предположения и построения внутри собранной программы подтверждают либо решение жюри, либо зрительский интерес, а лучше и то, и другое сразу. Отбор же идет фактически анонимно — я не знаю этих имен, написанных корявым почерком на дисках. Я их вообще стараюсь не читать, пока не посмотрю фильм. Раскладываю все на три стопки: «да» — «нет» — «возможно». Естественно, те, что «возможны», пересматриваю. Отобранных всегда больше, чем вмещает программа. Бывает, приходится бросать монетку — какой фильм из двух взять, а какой нет. Так было, например, с короткометражкой Клима Шипенко «Ночной экспресс», которой выпала решка, и в конкурс попала картина «Эспрессо». Глупо, конечно, но вот такое почти рифмованное соревнование. Я потом Климу эту историю рассказала — он смеялся. Еще, кстати, за хороший юмор я могу и фору дать. А дальше уже надо как-то выстраивать программу для зрителей не только в целом, но даже и по дням — чтобы смотрелось не занудно и не монотонно. Личный метод у меня такой же, как при написании статьи, — сначала хочу найти заголовок, главную мысль. Так было с «Начальником», «Pal/Secam», «Миром крепежа». А вокруг них уже можно попытаться закрутить интригу и ждать, что из этого выстрелит. Практически всегда мои «заголовки» совпадают с решением жюри.

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Обстоятельство времени

Не секрет, что сейчас короткие фильмы снимают все и всюду на любые носители: ими переполнен Интернет, для них организуются специальные фестивали. Ролики профессионалов конкурируют на равных с любительской хроникой. Можно сказать, что сегодня жанр короткометражки претерпевает затянувшийся переходный период, а его границы размываются, как никогда прежде. Казалось бы, выбор бесконечен, но даже классики в качестве разминки не всегда с честью проходят испытание крохотной зарисовкой. Чаще всего в коротком метре эксплуатируются разного рода клише, однако если у начинающего режиссера есть идеи, то хронометраж из саднящей помехи перерастает в амбициозный вызов ремеслу и таланту.

У нас именно «Кинотавр» превратился в важную стартовую площадку для режиссеров короткого метра. В разные годы в Сочи дебютировали Бакурадзе, Германика, Мизгирев, Волошин, Мамулия и многие другие. Все эти авторы затем стали призерами главного конкурса фестиваля. Не новичком в курортной лаборатории оказался и выпускник филфака РГГУ, Высших курсов сценаристов и режиссеров прозаик и режиссер Михаил Местецкий. Этим летом его фильм «Незначительные подробности случайного эпизода» получил диплом жюри конкурса короткого метра во главе с оператором Михаилом Кричманом и приз Гильдии киноведов и кинокритиков. Однако еще в 2009 году трагикомический ролик Местецкого «Топоры в батонах» в Сочи признали победителем конкурса «Город РР», организованного журналом «Русский репортер» и интернет-порталом MySpace.

«Незначительные подробности случайного эпизода»

Автор сценария **Михаил Местецкий** *при участии* **Николая Куликова**
Режиссер **Михаил Местецкий**
Оператор **Тимофей Парщиков**
Художник **Ирина Корина**
Звукорежиссер **Роман Хохлов**
В ролях: **Кирилл Кяро, Мириам Сехон, Ксения Караваева, Елена Анисимова и другие**
Кинокомпания «Друг друга»
Россия
2011

Темой конкурса стала жизнь в городском пространстве современной России, а призом — поездка на «Кинотавр». Жюри короткого метра 20-го «Кинотавра» во главе с режиссером Алексеем Германом-младшим не осталось равнодушным к хармсовской иронии Местецкого. «Топоры в батонах» стилизованы под новостной сюжет о скандале в хлебобулочной индустрии. В Москве зафиксировали более ста случаев продажи батонов с острыми топорами, изнутри разрубающими покупателей, съевших такой хлеб. Эксперты больницы святого Петра на Пречистенке, одного из которых играл сам режиссер, делятся советами, каким образом можно обезвредить буханку или как действовать, если топор оказался в желудке. При том что топор зачастую превышал размеры купившей его старушки. Многие жители уже перешли на сухарики, а в булочных оперативно установили металлоискатели.

В изящном хоррор-сюжете, снятом за один день и смонтированном, что называется, на коленке, прочитывалась зрелищная метафора города-супермаркета или (постмодернистского) общества потребления. Изначально этот скетч снимался для Интернета. Соблюдались все каноны короткого метра: нетривиальный сюжет, способный привлечь внимание фланирующего по ссылкам зрителя, жанровая внятность и выверенный на монтажном столе минимализм визуального ряда. Ролик, созданный по законам сетевого пространства, подкупал соответствием формы задаче и, пародируя их, одновременно нащупывал тревожную мифологию мегаполиса. Этот контраст придавал сюжету глубину и фарсовую оптику восприятия. «Топоры в батонах» Местецкий снял во время работы над «настоящим» короткометражным кино с павильонами и большой группой. Режиссер признавался, что съемки «Незначительных подробностей случайного эпизода» из-за недостаточного финансирования продолжались так же долго, как непривычно длинно звучит название этого фильма.

На квадратном столе стакан чая в подстаканнике, рядом рассыпаны кусочки сахара, которые при помощи компьютерной графики перевоплощаются в образ движущегося поезда. Мужчина в купе учит английский. Два поезда останавливаются друг напротив друга на ж/д полотне, окруженном с обеих сторон безбрежной водой. Девушка в окне одного поезда кокетливо показывает мужчине обнаженную грудь. Кажется, что поезда вот-вот тронутся, а они замирают в этой обреченной мизансцене на долгие годы. Вначале герои флиртуют друг с другом, готовые к более близкой встрече, но, опасаясь скорой отправки составов, так и не покидают вагонов. Их амплуа разведены, а судьбы даны в параллели. Он (Кирилл Кяро), герой-любовник, застигнутый скукой, вскоре обольстит проводницу-буфетчицу. Она (Мириам Сехон), «синий чулок», путешествует с родителями, вяжет, пока мать без устали трещит о ремонте — новых замках, стеклопакетах и кафеле. Два окна. Два типа одиночества. Два — мужской и женский — взгляда на мир.

Свадьба героя с беременной буфетчицей срифмована Местецким с похоронами отца пассажирки из другого поезда. Пока в одном вагоне гуляют свадьбу, во втором машинист дает в память об умершем прощальный гудок, а люди бегут по крышке гроба в надежде, что сейчас их состав наконец тронется. Преодолевает дистанцию игрушечный поезд на детской железной дороге. Герой под вопли народившихся детей — их куча — с тоской заколачивает окно своего купе, через которое хотел сбежать на волю один из его крохотных сыновей. Мама-буфетчица лупит мальчугана, но бежать ему некуда. К героине после смерти родителей заглядывает поклонник-проводник, обещая ей первой сообщить об отправке состава. Постепенно на крыше поезда возводится город в миниатюре, а его вагоны переоборудуются в типовые квартиры. Семейная жизнь героя разбивается о быт, жена уходит с детьми по запруженному жителями «коммуналки» тамбуру. Мужчина распахивает окно своего купе, чтобы наконец-то заговорить с барышней в окне напротив. В этот момент его поезд трогается, набирая скорость.

Как и в «Топорах в батонах», в этом фильме Местецкий конструирует историю из гипербол. В бесхитростном, но классическом сюжете об остановке поезда (филолог Местецкий готов предъявить литературные источники, вдохновившие его на эту идею, — от Кортасара до Пелевина) заложено множество смыслов, аллюзий, интерпретаций. Литературные ассоциации вплетены в сюрреалистическое изображение, в котором, однако, каждая мизансцена продумана и рационализирована в репетициях. Длительная остановка поезда становится бродячей метафорой существования в нашей стране, почти фольклорного застревания в провинции, на полустанке, в пространстве на границе между прошлым и будущим, сном и явью, желаемым и действительным. В таком месте действия, давно обернувшемся общим местом для нашего нынешнего авторского кино, всякому движению (вперед) угрожает стагнация — забвение медитативной паузы «напротив» и «между».

В прологе «Незначительных подробностей...» герой зучает в плейере английский для начинающих. «Где вы живете, Джейн?» — интересуется по-английски бархатистый голос ведущего. «Я живу в Лондоне, а вы?» — отвечает девушка. В этом эпизоде невольно угадывается рифма к названию ранней картины Местецкого Past Continuous (грамматической форме прошедшего продолженного времени) и одновременно поклон Джиму Джармушу в щемящем Russian Disco Тома Уэйтса на титрах к данному фильму. Английский для героя есть образ мечты, открытой среды, шанса вырваться, пока все поезда не встали, не застыли на месте или их не засосало в метафизическую воронку. Чуткость Местецкого к незначительным подробностям разного, не только и не столько литературного, толка пронизывает подтекст сюжета терпкой социальной иронией.

Поезда не идут, поскольку злоумышленники постоянно разбирают шпалы, воруют детали. Обитатели поезда объединены проблемами выживания или прозябания в коммунальной реальности купейных и плацкартных вагонов. Бесконечные разговоры о ремонте маркируют этапы застойной (в стоячих вагонах) жизни. Младшие офицеры в одном из вагонов за время стоянки состава становятся генералами. Местецкий воссоздает клаустрофобию общего быта, атмосферу соседства, основанную на системе компромиссов, подглядывания и вечного ожидания чуда. Мещанство разъедает героев изнутри в неволе и поневоле.

Категория времени разложена в «Незначительных подробностях...» на разные лады и трактовки восприятия ожидания. Спрессованное время внутри короткой истории является аллегорией жизненного пути: за встречей следует расставание, молодость переходит в старость, надежды — в разочарования. Местецкий работает с «образом» времени, в котором с XIX века ничего не меняется. В кольцевой композиции сценария, даже если поезд и движется, то по замкнутой траектории. В первом кадре фильма Местецкий показывал чай в подстаканнике как символический аксессуар железнодорожной поездки, а в последнем — режиссер помещает (при помощи компьютерной графики) лицо главного героя в окно поезда из кусочков сахара, который попадает в подстаканник с чаем проводника. Тот его выпивает. Притча о времени тает.

Гротескные «Незначительные подробности...» остроумно вписались в онтологическую кинотрадицию под названием «Прибытие поезда». Этот фильм — не пауза или разгон перед полным метром, но полноценное высказывание молодого режиссера «до востребования». Следующая, полнометражная, картина Местецкого обещает по своему замыслу быть еще более радикальной. Но пока он анонсировал съемки короткометражки.

ЕЛЕНА ПАИСОВА

Болт

Пожалуй, лучшего названия для фильма о браке и потенциальном семейном благополучии, чем «Мир крепежа», придумать невозможно. Название вполне прозаического «нефэншуйного» магазина, расположенного напротив стильного кафе, где и встречаются герои, без прикрас являет саму суть современного брака — крепежной конструкции со множеством сочленений, гаек, заклепок, шурупов и прочего, главным винтом в которой традиционно считалась любовь. В случае с героями картины Михаила Сегала Олей и Митей все не так однозначно. На первый взгляд — типичные романтики, наивные и миловидные влюбленные, которые просто хотят, чтобы свадьба их прошла как можно лучше, и потому обращаются за помощью к опытному «планировщику» (Андрей Мерзликин, надо признать, вжился в эту роль с поистине мефистофелевской органикой). Итак, вот двое. Любят друг друга, хотят пожениться, вполне адекватные вроде бы люди, беспокоящиеся лишь о том, как бы что не пошло не так, и стремящиеся «заранее все точно знать». Конечно, хочется, чтобы все не как у всех, чтобы оригинально, по-европейски, четко, правильно, благополучно и без пошлости. При этом готовы все же потерпеть баяниста, понимают, что нужно же и «соответствовать». Заказ, как говорится, принят. И «великий организатор» с холодным профессиональным задором Остапа Бендера принимается расписывать сценарий будущей свадьбы, ну а там — чего мелочиться — и семейной жизни.

Страх ли перед жизнью, банальный инфантилизм, наивность, тупость или просто растерянность толкают Олю с Митей на столь странный шаг, узнать нам не дано. Но

«Мир крепежа»
Автор сценария, режиссер **Михаил Сегал**
Оператор **Эдуард Мошкович**
Композитор **Анджей Петрас**
В ролях: **Андрей Мерзликин, Дарья Носик, Андрей Петров**
RUmedia
Россия
2011

факт — молодые, разложив «по полочкам» свадебные ритуалы, робко (а затем все смелее) просят «великого» предложить им варианты развития их совместной послесвадебной жизни. И варианты, конечно, находятся. Наивно ведь полагать, что в мире что-то еще не поддается безупречному прогнозированию и структурированию. Неуловимо преодолевая некую грань, будущие молодожены и хитроватый профессиональный менеджер превращаются, соответственно, в карикатурные марионетки и всемогущего судьбовидца, демиурга, способного «раскроить» жизнь по уже заготовленным лекалам на много лет вперед — до самого финала, который, собственно, тоже неизбежно кем-то планируется в самый момент нашего рождения. Как бы то ни было, молодые с готовностью, даже покорностью рассматривают и принимают «варианты» — своих будущих любовников и любовниц, перспективы личностного развития, да-

«Мир крепежа»

ты своей смерти. Пресловутая свобода выбора полностью замещает, стирает свободу воли. Главное, галочки расставлены, вехи намечены, осталось лишь заполнить пространство между ними, и уже как-то полегчало — яснее стало, «что да как».

В интервью Михаил Сегал рассказывал, что импульсом к созданию фильма послужили обрывки реального разговора, подслушанного им как-то в кафе. Доведенный в фильме до гротеска, этот разговор незаметно трансформируется в сюжет пьесы современного театра абсурда, повествующей фактически о квадратуре человеческой головы, о кубизме человеческого мозга или — что вообще-то страшно — о некоем поразительном процессе механизации и обрастания сознания (или души?) непрозрачными штампованными кубическими кристаллами практицизма или еще чего похуже. Стандарт для молодой пары — все, это и есть главный «болт» их брака. Причем стандарт именно что «нестандартный», неординарный, «европейский», высокого класса, до мелочей продуманный, просчитанный, промеренный.

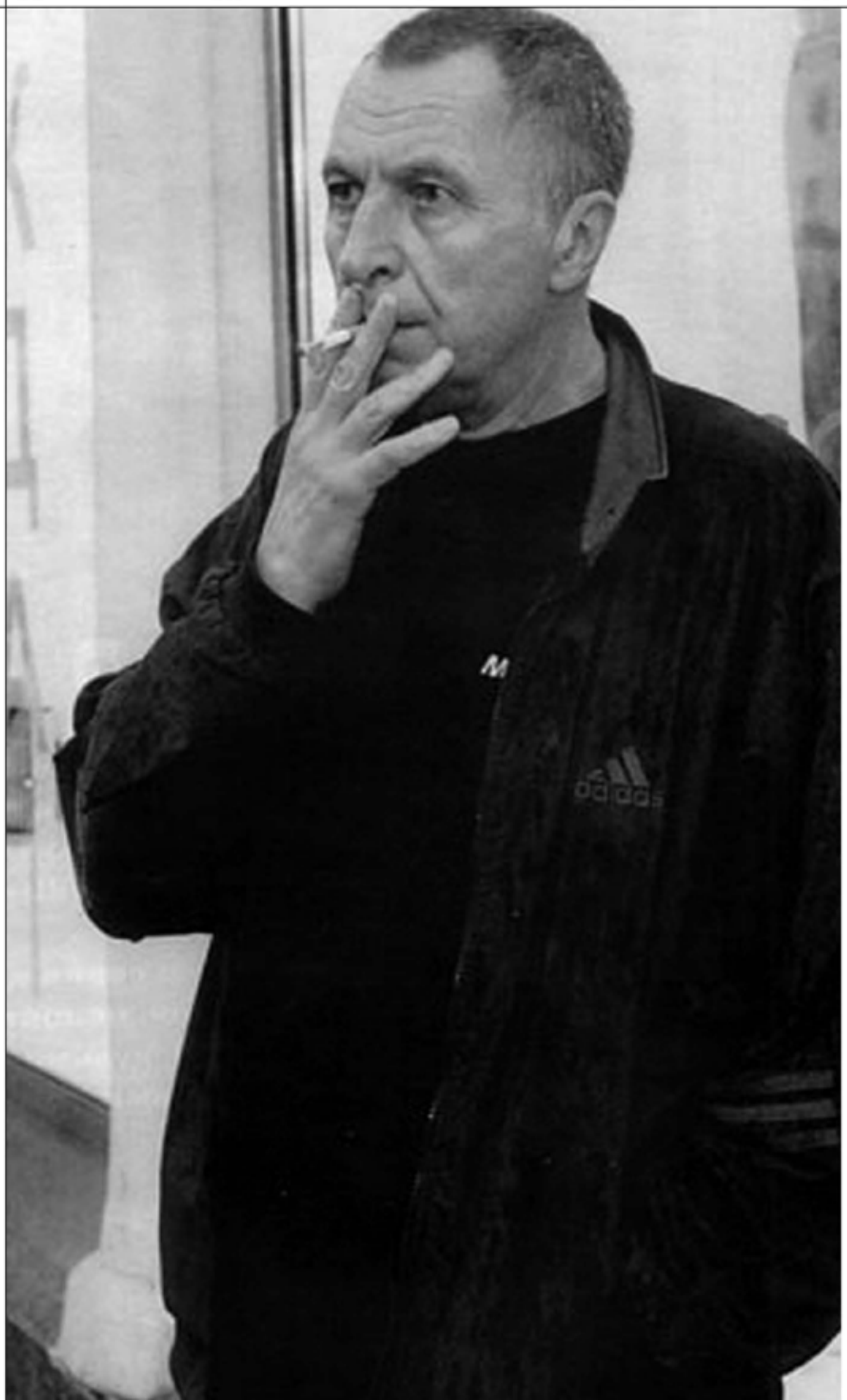
Абсурд — еще и зеркало. Всё — в деталях. Кто из нас хоть в одном жесте или формулировке фразы да не узнал себя? Мы выбираем место в кафе — покомфортнее, чтобы не шумно, и вид из окна приятный, и солнце не в глаза. Привычным жестом открываем меню, изучаем. Вежливо осведомляемся, свежие ли пирожные и что входит в состав коктейля, скажем, «Пчелиные колени». Привычным голосом надиктовываем официанту заказ. Едим, расплачиваемся, уходим. Нехитрый ритуал — как сама жизнь. Едим — расплачиваемся — уходим (иногда, правда, и не расплачиваемся). Оля с Митей — «зарождающаяся трепетная молодая вселенная», люди «новой формации» — готовы, кажется, пожертвовать всем ради «механизированного счастья», комфорта — комфорта свадьбы, жизни (и, видимо, смерти), комфорта «прогнозируемой эмоции» и заранее распланированных действий, реакций и чувств (в противовес естественности, которую они «уже проходили»). Или — опять страшно — даже и не подозревают, что чем-то жертвуют.

Тонкая абсурдистская ирония, избранная Сегалом в качестве подхода к этой вечной и многогранной теме, дает очень верную степень отстранения. Это и не занудствующе осудительный тон, каким представители старшего поколения бранят молодежь за отсутствие идеалов, безалаберность (хотя тут это обвинение как раз было бы необоснованно), цинизм и прочее, и не оправдательно сочувственный тон сверстника. Это взгляд именно что из-за соседнего столика в кафе, любопытный, чуть насмешливый, но и серьезный, улавливающий характеры в мельчайших подробностях. Взгляд на отчеканенные модели поведения как на факт, одновременно печальный и забавный.

Срежиссирована картина мастерски, изящно, остроумно, очень живо, ритмично, но и выверена, как, в общем, и подобает в этом «мире крепежа». Актеры органично вписаны в образы стандартизованных «гаек» и «шурупов», каждый из которых стремится непременно быть вогнанным в правильное, подобающее ему место, да так, чтоб накрепко. Безусловно, интересно, каким бы получился фильм (вероятно, уже полнометражный), повествующий о дальнейшей, уже полностью «свинченной» жизни этих молодых людей. С другой стороны, как раз в коротком метре эта история существует (и проживается зрителем) невероятно легко и органично, и полный метр, возможно, лишил бы картину всей ее прелести, а зрителя — возможности додумать, дофантазировать этот на первый взгляд нелепый анекдот.

«Мир крепежа» — эталонный анекдот, изящная мини-зарисовка на тему причуд современного общества. Смешная. Уморительная. И все-таки довольно грустная. Чувство тоски почему-то особенно отчетливо проступает в финальной сцене, на заезженной песне Fly Me to the Moon, перепетой уже всеми — от Пегги Ли до Рода Стюарта, — а в фильме бесподобно исполненной Полиной Касьяновой под аккомпанемент флегматичного баяна. В мире крепежа эта песня, увы, будет уже не актуальна.

И М Е Н А



Андрей Смирнов
Фото В.Луповского

АНДРЕЙ СМИРНОВ

Золотое время жизни

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН

Виктор Матизен. Андрей Сергеевич, в этом году исполнилось четверть века со времени V съезда кинематографистов СССР, фактически обозначившего рубеж между советским и постсоветским кинематографом. За двадцать пять лет многое изменилось, и по нынешним позициям многих участников и наблюдателей этого безусловно исторического события видно, как они изменились и как мутировало их отношение к случившемуся. А ваша оценка происшедшего и ваших собственных действий в тот период как-то трансформировалась? Считаете ли вы, что «перестроечным» руководством СК были допущены ошибки, которые повлекли за собой кардинальные последствия?

Андрей Смирнов. Это было лучшее время в моей жизни... Я был уверен, что советский режим нежизнеспособен и, конечно, развалится, но не думал, что так быстро. Отчетливо помню, это было в конце 70-х, как отец мой играл в шахматы с приятелем, замминистра морского флота, а я к ним зашел. Они налили мне рюмку, завязался разговор, и этот замминистра мне сказал: «Андрей, ты же умный парень, ну что ты все рыпаешься, зачем понапрасну тратишь время? Неужели ты не понимаешь, что все это на много столетий вперед?» Я засмеялся и ответил: «Я, может, и не увижу, но мои дети точно увидят, что не будет этого режима». На что отец заметил: «Сережа, не обращайте внимания, он у нас сдвинутый». А теперь я думаю о том, сколько поколений россиян умерли, не представляя себе, что можно жить без очередей за продуктами. В том числе мой отец. А мне Господь подарил потрясающую возможность увидеть это еще при жизни.

В.Матизен. Папенька ваш тоже не верил, что советский строй когда-нибудь накроется?

А.Смирнов. Нет, так и ушел, полагая, что это на тысячу лет...

В.Матизен. Тысячелетний рейх.

А.Смирнов. Я и сказал — один такой уже замахнулся на тыщу лет, а ему двенадцати хватило. С тридцать третьего по сорок пятый год... Для меня V съезд — это начало жизни. Я на нем не был и не мог быть, потому что жил в своей скорлупе и не высовывался. Ушел из режиссеров в сценаристы и уже шесть лет состоял в секции драматургов.

В.Матизен. Почему?

А.Смирнов. Не давали хода. Я дебютировал в двадцать один год, с Борисом Яшиным, мы вместе сделали одну полнометражную картину и две короткометражки. После того как разделились, два года ходил без работы. Потом снял «Ангела» — и началось... Фильм уложили на полку на двадцать один год. Негатив исчез или уничтожен. В «Белорусском вокзале» такие потери еще на уровне сценария, что я его до сих пор смотреть не могу. Картину закрыва-

ли четыре раза, в том числе перед съемкой последнего эпизода. Она чудом вышла на экраны. Правда, дальше на ее судьбу я пожаловаться не могу...

В.Матизен. Какую крамолу нашли в «Вокзале»?

А.Смирнов. «Клеветническое изображение нашей действительности», «неустроенные судьбы советских людей» и тому подобное. Потом история с «Осенью», которую мне дали снять на волне успеха «Белорусского вокзала». Точнее, разрешили пойти чуть-чуть дальше, чем положено по уставу караульной службы. Картина снималась три месяца, сдавалась семь. Больше года не выходила на экраны, а потом вышла без рекламы и без прессы. В Москве вообще ее не показывали, на Украине сняли с проката по решению ЦК и так далее. Наташа Гундарева мне говорила, что в каждое интервью вставляла, что дебютировала в «Осени», но в редакциях это всегда выбрасывали. Я вообще не знал, смотрел ли ее кто-нибудь.

В.Матизен. Я видел в Новосибирске на клубном показе. Попадание было стопроцентное. Респект и уважуха, как сейчас говорят.

А.Смирнов. Смешная судьба у фильма, потому что уже в 90-е годы ко мне в разных концах России начали подходить женщины в возрасте сорока с небольшим лет и говорить о том, какую роль сыграл этот фильм в их судьбе. Одна сказала, что, когда училась в школе, у них считалось, что если мальчик предлагал девочке сходить на «Осень», то у него серьезные намерения. Это лучшая рецензия на фильм, которую я слышал. А потом был фильм «Верой и правдой», который остановили на половине, и мне пришлось шаг за шагом уступать, потому что у меня уже было двое детей, а в 1980-м родилась третья. И грустно в этом признаваться, но я не мог допустить, чтобы картина легла на полку. Трое детей, весь в долгах... Я бы просто не выжил. Ну и решил: хватит. Мне уже было под сорок. Бороться было бесполезно. Как головой об стену...

В.Матизен. В сценаристике стало легче?

А.Смирнов. В сценарной секции было интереснее, чем в режиссерской. И атмосфера мне там больше нравилась. Я многое почерпнул из общения с Дунским и Фридом, с Нусиновым и Лунгиным, с Наташей Рязанцевой... Стал учиться писать не для себя, а так, чтобы другие режиссеры ставили. В общем, к 1986 году у меня были в запуске два сценария...

В.Матизен. И тут как гром средь бела дня грянул V съезд, и в воздухе запахло озоном?

А.Смирнов. Вот именно. Поэтому для меня все разговоры о том, что мы чего-то поломали и что-то сделали не так, — абсолютная ерунда, я даже об этом говорить не хочу. Я ушел из СК в 90-м году. С тех пор прошел двадцать один год. Для меня те годы, горбачевские и ельцинские, — самое золотое время жизни.

В.Матизен. А как получилось, что вы стали секретарем СК, если не были участником съезда? Климов кооптировал?

А.Смирнов. Нет. При составлении списка кандидатов в правление мою фамилию выкрикнул Саша Княжинский, и после голосования я оказался в числе избранных. Потом я хоть в съезде и не участвовал, но написал выступление Паше Лебешеву. Точнее, помог ему оформить то, что он хотел бы сказать. Дал ему текст и сказал, что если он с такой речугой не станет секретарем Союза, я его знать не хочу. И Паша стал. Только вот заменил в одной фразе фамилию Бондарчука на фамилию Матвеева. Одного побоялся куснуть, а другого нет. А в ночь после съезда непрерывно звонил телефон — там до утра считали голоса, и мы не ложились. Из разговоров я понял, что партийное начальство, то есть Горбачев и Яковлев, одобряет смену руководства СК. А это значило, что первым секретарем СК станет один из двух — Панфилов или Климов, потому что среди талантливых режиссеров, способных возглавить Союз в такой революционной ситуации, только они и были членами партии. Панфилов вроде бы отказался, и мне стало ясно, что будет Климов. И где-то в пятом часу мы легли спать с ощущением, что началась новая жизнь.

В.Матизен. И новая работа?
А.Смирнов. Я бывал на заседаниях правления, иногда выступал. Мне казалось абсолютно правильным все, что делает Климов. И он стал меня охмурять. Сидишь, мол, сценарии пишешь, а мы вкалываем, как проклятые. Пойди поработай хоть немного...
В.Матизен. Вы с ним давно были знакомы?
А.Смирнов. Поступали вместе во ВГИК.
В.Матизен. Дружили?

«Белорусский вокзал», режиссер Андрей Смирнов

А.Смирнов. Разные были периоды. В юности я был в него влюблен, как юноши влюбляются во взрослых мужчин. Мне было семнадцать лет, а ему, наверное, двадцать пять... В баскетбол играли за сборную ВГИКа, только он центровым, а я по краю бегал... Помню, в игре на первенство ВГИКа наш факультет играл с операторским, а у них очень сильная была команда. В ней был снайпер, который здорово бросал издалека, Витя Угольников, не знаю, куда потом делся... И Климов прикрепил к нему Игоря Гелейна, чтобы он не давал Вите бросать. А остальные, в том числе Георгий Шенгелая, вчетвером держали зону и выиграли.

Потом были размолвки, не хочу даже вспоминать, из-за чего, и несколько лет перед съездом мы практически не общались. До этого я видел его на похоронах Ларисы абсолютно потерянным... Но на другой день после съезда я его поздравил с избранием. Потом, уже осенью, он мне позвонил и сказал, что я должен поработать над ВГИКом. Деваться было некуда, я согласился. И на одном из пленумов меня избрали секретарем Союза. Мы провели исследование эффективности института. Три независимые комиссии пришли к выводу, что КПД ВГИКа ничтожен. За десять лет, с 70-го по 80-й, экономический факультет закончили шестьсот человек, из которых по данным на 86-й год только двое работали в кино! Были целые курсы, не буду называть мастеров, из которых ни один выпускник не стал режиссером! Думаю, что и сейчас положение не лучше.
В.Матизен. Из заочного курса, который мне повезло закончить в год V съезда, только я один работаю по профессии. Так что же, ВГИК оказался Союзу не по зубам? Студенты побунтовали, но поставить Соловьева на пост ректора не удалось, и реформа не состоялась...
А.Смирнов. Преподаватели встали стеной. На Ученом совете ВГИКа на меня смотрели, как на врага...
В.Матизен. Так ведь было за что — не могли же они не сообразить, что ваши планы угрожают их положению...

А.Смирнов. Нас волновало не их положение, а интересы дела. Я и сейчас думаю, что ВГИК — самая отсталая в мире киношкола.

В.Матизен. А самая передовая где?

А.Смирнов. На мой взгляд, под Лондоном в Биконсфилде. Процентов тридцать голливудских режиссеров — из нее. Отличные киношколы тогда были в Канаде в Торонто у Нормана Джуисона, в Лодзи, где работал Кесьлёвский. Там учатся три, от силы три с половиной года. А в Лос-Анджелесской школе, которую создали Спилберг и Лукас, как мне говорили, даже вступительные экзамены проходят с камерой. Дают полчаса на этюд, камеру, актеров и монтажера — покажи, на что способен. Вообще, с камерой работают от начала и до конца учебы. Когда мне предложили поработать в Торонто, я сравнил начальные работы одного курса с дипломными. Первые были хуже вгиковских, а последние — на голову выше. Поразительно! С другой стороны, чему тут удивляться, если 70 процентов того, что преподается во ВГИКе, режиссеру никогда не понадобится?! Все попытки дать студентам культурный бэкграунд абсолютно бесполезны — тот, кто в нем нуждается, получит его самообразованием, а кому он не нужен, тому и силой в голову не вобьешь. Тогда, в 1986 году, мы подготовили реформу ВГИКа, даже договорились наверху, что на год закроем прием. Это как Маяковский предлагал поступить с Америкой: закрыть, почистить и опять открыть. И вот, как мне говорили, в ЦК пришел жаловаться на нас Марлен Мартынович Хуциев. Сказал, что мы все погубим, чуть ли не разрыдался, те перепугались, и реформа пошла коту под хвост. И сегодня ВГИК такой же, какой был. Говорю это, несмотря на то что в нем учится мой сын, есть хорошие преподаватели и оттуда каждый год выходят несколько человек, которые потом успешно работают в кино. Но сам корпус педагогов и заведующих кафедрами несокрушим. Словом, это было первое дело, с которым я не справился. Хотя изучение системы много мне дало.

«Девять дней одного года», режиссер Михаил Ромм

В.Матизен. Как получилось, что Климов оставил Союз на вас?

А.Смирнов. Официально он говорил, что хочет снимать «Мастера и Маргариту». А мне сказал наедине: «Посмотри на меня, я же в сумасшедший дом попаду. Иди на мое место». И в самом деле, он же красивый был мужик, с прекрасной шевелюрой. А в момент нашего разговора в его квартире у него уже

были ломкие старческие волосы. И психологически был на грани срыва от общения с коллегами... Короче, я дал слабину, тем более что и Рязанов поддержал: «Андрюша, ну, конечно же, ты, кто же еще...» Вот так я, не успев оглянуться, оказался в роли начальника.

В.Матизен. Что же, психологически он был слабее вас? Вы-то, работая с теми же людьми, выдержали на посту первого секретаря больше времени, чем он...

А.Смирнов. На него выпала самая тяжелая работа. Выпуск «Покаяния» на экран — его личная заслуга. Да, его поддержал Шеварднадзе, но ему не раз пришлось идти в ЦК КПСС, чтобы картина вышла. И то, что «Покаянию» дали приз в Канне, тоже его дело. Он был в жюри, которое возглавлял Ив Монтан, не хотевший награждать Абуладзе. И Элем со смехом рассказывал, как переиграл Монтана. У Климова был сильный мужской характер, а все сильные характеры — ломкие. На любой общественной работе чрезвычайно важна способность к компромиссу, а у него она была понижена. Как он объявил на первом же заседании правления в присутствии партийных боссов, что будет отстаивать интересы нашего кино и кинематографистов, так и следовал этому курсу. И пробил брешь в системе. А я уже через эту брешь прошел.

В.Матизен. Но сломался-то он, выходит, не из-за чужих, а из-за своих...

А.Смирнов. В том-то и дело. Слом вызвало общение с нашей средой. И хоть я сказал недавно на «Кинотавре», что наша кинематографическая тусовка — самая живая, но сказал так просто потому, что писатели и художники работают в одиночестве, а кинематографисты — на людях. Уровень кинотусовки и ее морали так же низок, как у всего российского общества.

В.Матизен. Мне нечто подобное сказал после гостинодворского сборища в 2009 году один высокопоставленный чиновник, но в таких выражениях, что я даже не могу воспроизвести его слова в печатном виде.

А.Смирнов. Мне кажется, что на Элема это и подействовало. Он был готов положить жизнь на то, чтобы оздоровить наше кино, но вдруг понял, что никому это не нужно. Каждый отстаивает свои мелкие интересы, а способность к объединению и к тому, чтобы чем-то пожертвовать ради общего дела, практически на нуле.

В.Матизен. А вас это разве не травмировало? Вы всегда казались мне бескомпромиссным, резким и прямым. Иногда даже перехлестывающим и, во всяком случае, более радикальным, чем Элем Германович.

А.Смирнов. Как вам сказать... Это, скорее, темперамент... А способность к компромиссу у меня, как мне кажется, больше, чем у него. Я бы не мог сказать то, что Климов сказал Андрею Кончаловскому, когда тот вернулся из-за границы... Андрей не последний режиссер в нашем кино. А Элем ему в лицо сказал: «Ты нас бросил! Ты своими делами занимался!» Просто отшил его. Я бы на это никогда не решился. Не только по отношению к Андрею, которого люблю вместе с его фильмами, но и к любому другому. У меня бы не хватило жесткости и твердости.

В.Матизен. Итак вы возглавили Союз...

А.Смирнов. Деваться было некуда. А потом пошла рутина. И, в отличие от того, что происходит в нынешнем правлении, я каждый рабочий день был в конторе. А порой в субботу и в воскресенье. И кабинет всегда был открыт, и жизнь кипела. Гильдии стали создавать, хотя люди категорически не хотели организовываться в гильдии. Чуть ли не силой приходилось тащить...

В.Матизен. Ага. Историки назовут это смирновской коллективизацией...

А.Смирнов. В принципе, я столкнулся с тем же, с чем столкнулся Климов. В 1990-м мы еще не могли себе представить, что через год СССР развалится, но уже было ясно, что государственной зарплаты вот-вот не станет. В отчетном докладе я сказал, что кинематограф неминуемо станет продюсерским и что продюсер должен стать агентом зрителя.

В.Матизен. Со вторым вышло наоборот.

А.Смирнов. Это уже после меня. Я бы встал насмерть. А тогда мы договорились с премьером, что государство обеспечит перепрофилирование. Но как только кинематографисты услышали о том, что не будет зарплаты, мгновенно объединились. И сколько бы мы ни объясняли, что мы все завтра останемся без зарплат и к этому надо готовиться — ничто не действовало. Сплошной фронт — лишь бы сохранить старую систему. И тогда я твердо решил не действовать против своих избирателей, а уйти. Мы с Артуром Ермаковым, который был оргсекретарем Союза, еле уговорили Климова вести VI съезд — при-

«Дневник его жены», режиссер Алексей Учитель

ехали к нему и часа три уговаривали, что он должен это сделать, потому что избрали его, а не нас...

В.Матизен. Как вы думаете, травма, которую получил Климов во время своего правления, была одной из причин того, что он ничего не сделал в кино в последующие годы?

А.Смирнов. Элем был человеком закрытым, и что у него делалось под шапкой, я не знаю, но думаю, что да. Но были и другие причины. Он же понимал, что если в его положении браться за новый проект, нужно сделать что-то сногсшибательное, в мировом масштабе. Он хотел снимать в открытом космосе, со сметой в шестьдесят миллионов долларов, что по тем временам даже для Америки было крутовато. Но у него были большие международные контакты, огромный авторитет в Европе и Америке и друзья в высшем кинематографическом свете — Редфорд, Коппола и другие. Но денег он не нашел...

В.Матизен. Вскоре после вашего ухода в СК началась переоценка V съезда...

А.Смирнов. Да, уже на первом съезде российского Союза. Неудачным было, конечно, и то, что первым секретарем избрали Довлата Худоназарова. Он талантливый режиссер, замечательный парень, но вскоре начались события в Таджикистане, и СК превратился в штаб таджикской оппозиции. Поэтому время, которое он провел на этом посту, стерлось из памяти. А переоценку начал Сергей Соловьев, который, насколько я знаю, и поднял путч на V съезде, приведший к смене руководства.

В.Матизен. Он повторил в масштабе СК то, что сделал Виктор Божович на собрании критиков, — потребовал включить в список для выборов правления

дополнительные кандидатуры сверх партийного списка. И все старое руководство забаллотировали.

А.Смирнов. На российском съезде Соловьев говорил, что нами допущены жуткие ошибки, и провозгласил программу возвращения к государственному кино. Прочтя его доклад, я написал заявление о выходе из Союза.

В.Матизен. Давайте поговорим о вашей судьбе в постсекретарские годы. Я, естественно, знаю, что у вас были театральные постановки, что вы преподавали на Курсах и снимались в качестве актера. Тем не менее в кинорежиссуру вернулись только сейчас. Хотя с вашим авторитетом могли бы получить на постановку если не шестьдесят тонн баксов, то уж пять — точно...

А.Смирнов. Знаете, самыми жуткими были первые дни после VI съезда, потому что у меня дома наступила оглушительная тишина...

В.Матизен. Вроде той, которая, по словам Петра Ефимовича Тодоровского, воцарилась 10 мая 1945 года?

А.Смирнов. С той разницей, что раньше у меня дома постоянно звонил телефон. А в ту ночь он замолчал навсегда. Жена была счастлива, а я с трудом привык. Но психологически это было очень полезно. А с режиссурой... Замысел «Одной бабы» появился где-то в декабре 87-го, я вскочил среди ночи записать. Пришлось надолго погрузиться в историю, этнографию и т.п. Вон, целая полка набита...

В.Матизен. Первое, на что я смотрю, попав в гости, — на книжные полки. Но вы же не хотите мне сказать, что двадцать лет занимались одним проектом? Это было бы покруче Норштейна и Германа, не говоря уж о дедушке русской пролонгации Марлене Мартыновиче Хуциеве...

А.Смирнов. Ну, на хлеб я зарабатывал в основном как актер...

В.Матизен. Начиная с «Чернова»?

А.Смирнов. Раньше, еще в 84-м, когда моя жена[1], игравшая главную роль, предложила меня Нахапетову вместо кого-то, кто не смог сниматься. Это был «Идущий следом». Должен был получиться сильный фильм, но на Родиона стукнули кулаком, и он, будучи послушным мальчиком, вырезал своему детищу яйца. А в «Чернове» я снимался, уже работая в СК. Первую смену отсиживал в Союзе, а вторую был на съемках, и наоборот.

В.Матизен. Юрский вас позвал по знакомству или потому, что видел на экране?

А.Смирнов. Об этом лучше спросить у него. Но мы к тому времени были знакомы несколько лет, а его жену Наташу Тенякову я знал еще со студенческих лет, и однокурсников ее знал — Леву Додина, Игоря Класса, который у меня снимался в первой картине в роли Ангела и только что снялся в последней. И Милу Полякову, она в «Одной бабе» сыграла тетку на богомолье, которая рассказывает про Китеж. Кроме того, были некоторые совпадения между мной и Черновым... А потом за эту роль я получил приз в Карловых Варах...

В.Матизен. Когда вы вообще в первый раз попали за границу?

А.Смирнов. В конце 86-го, в сорок шесть лет... А незадолго до этого «Совэкспортфильм», который уже нас боялся, услужливо принес мне альбом, откуда я узнал, что «Белорусский вокзал» участвовал в Неделях советского фильма в ста тридцати четырех странах — я не был ни в одной из них, — а где-то был признан лучшим иностранным фильмом года. Потом достали с полки «Ангела», и я с ним полетел в Турин. Паша Лебешев сидел в самолете у окна и говорил: «Сели». Я спрашиваю: «Посмотри, что написано на здании аэропорта. Точно не Красноярск?» Дальше Климов меня всунул в жюри Берлинского фестиваля, где в конкурсе был снятый с той же полки «Комиссар», и я все думал, как бы добыть ему приз. И придумал. Говорю в советском посольстве: «Вот, китайцы у себя прием устроили в честь китайского фильма, итальянцы — в честь итальянского. Давайте и мы устроим в честь «Комиссара»!»

---

[1] Актриса Елена Прудникова (Смирнова) — *Прим. ред.*

И услышал от секретаря: «Во-первых, наши жены этим заниматься не будут, а во-вторых, у нас и денег на это нет». Я впервые столкнулся с тем, что наш МИД за границей — первый враг российского человека, и оскорбился до глубины души. Решил пустить на это деньги, которые мне заплатили за работу в жюри. Довольно много — тысячи две марок, которые я положил в ящик стола в номере своей пятизвездной гостиницы. Открываю — из стопки купюр остались две или три. Я в дирекцию фестиваля, они вызвали полицейских, те посмотрели, вытаращили глаза и спрашивают: «Вы что, оставили деньги в ящике?!» А я-то думал, что немцы не воруют... Словом, купили мы на недоукраденные деньги водки, икры, соленых огурчиков. Жена намазала бутерброды, и после заседания жюри я пригласил всех к себе в номер. Все пришли, расселись кто на кровати, кто на полу, мы эту водку разлили, и я произнес тост. «Вот, — говорю, — это парень, который сделал «Комиссара», был членом партии и чиновником. Его выгнали из профессии и сломали ему жизнь. Так давайте же выпьем за то, чтобы он встал на ноги!» И больше не проронил ни слова. Водку выпили, икру съели. «Комиссару» дали «Серебряного медведя». Дали бы и золотого, если бы не «Красный гаолян» Чжана Имоу, который был безусловным лидером. Так Аскольдов поехал по миру, рассказывая, как его гнобит климовский Союз кинематографистов и что мы с Элемом — такие же бонзы, какие были при советской власти. Кажется, до сих пор рассказывает, ничего после «Комиссара» не сделав...

В.Матизен. Многим стало казаться, что и вы уже ничего не сделаете в режиссуре, а кое-кто даже злорадствовал по этому поводу... И я все-таки хочу понять, почему вы двадцать лет работали над одним фильмом. Может, не были уверены в своих силах после такого режиссерского простоя? Или пропал интерес к работе?

А.Смирнов. Я в самом деле сомневался, хватит ли у меня мастерства, но главные сомнения были не в этом. Я же городской человек, а тут деревенский материал и другая эпоха. В общем, от замысла до настоящего знакомства с материалом прошла куча времени, потом десять лет на сценарий, и первый вариант появился лишь в 2004 году.

В.Матизен. Вы сами писали на диалекте или при помощи носителя тамбовской речи?

А.Смирнов. Сам. У меня не сходили со стола «Тихий Дон» и бунинская «Деревня». Я прочел все, что было написано о деревне за семьдесят четыре года советской власти. Талантливые люди писали — Малышкин, Сейфуллина... Панферов похуже, но все-таки... Это еще до деревенщиков, которые вышли из «Матрениного двора» Солженицына. До него не было ни одного романа, повести, рассказа, где бы автор повествовал не с большевистской точки зрения, а с точки зрения мужика или бабы. Кроме «Тихого Дона», но там, сами знаете, что намешано. И это все же казачество — другая жизнь. У меня жена, кстати, из огромной казачьей семьи. Только отец выжил, остальные погибли. И вот пока я во все это вникал, шло время. Потом сценарий поддержал министр культуры Швыдкой. Он мой старый приятель, и он же был первым читателем. И сразу сказал, что Госкино даст на это деньги. Сказать-то сказал, но деньги были выделены еще через три года. За это время я сделал сериал «Свобода по-русски». Вы его видели?

В.Матизен. Да, на фестивале в Екатеринбурге. Но продать его на ТВ вам так и не удалось?

А.Смирнов. На центральные каналы — нет. Он был выпущен на DVD, продано было около трех тысяч экземпляров, что, как мне сказали, для этого жанра очень неплохо. И еще мы с ним объехали чуть ли не все университеты России.

В.Матизен. А в чем загвоздка с госканалами?

А.Смирнов. Для меня это осталось загадкой. Фильм-то абсолютно просветительский. Если бы я хотел сделать что-то острое и скандальное, мы бы сдела-

ли нечто совсем другое. Правда, один мой знакомый сказал: «А вы что вздумали — демократию проповедовать? Какая вам, на фиг, демократия!»

В.Матизен. Давайте вернемся ко времени, когда Сергея Александровича Соловьева сменил Никита Сергеевич Михалков...

А.Смирнов. Знаете, когда Соловьев досиживал в Союзе последние годы, я зашел по каким-то своим делам к его заместителю или кем он при нем был, Кли-

«Чернов/Chernov», режиссер Сергей Юрский

му Лаврентьеву. Сидели, трепались, и вдруг вваливается толпа секретарей. В том числе те, кто сидел на своих постах еще при советской власти, при Клинтоне и при мне. Для них секретарская должность очень много значила. И пошел разговор: Соловьев уже на выходе, кого же в это кресло? Я не без яда сказал: «Если вы ищете хозяина, то хозяин может быть только один — Никита». Они говорят: «Ты что, Никита же будет тащить одеяло на себя!» Я спрашиваю: «Где ваше одеяло? У вас голая ж..., а одеяло у него. Идите к нему и попросите вами владеть. Если ваша поза его удовлетворит, тогда он, может быть, своим одеялом и прикроет вашу ж...» Повернулся и ушел. Но слово не воробей, вылетит — не поймаешь. Когда я прочел стенограмму съезда, на котором эти же самые люди облизывали его, унижались перед ним и умоляли взять Союз, мне стало худо...

В.Матизен. Вы имеете в виду съезд 1997 года, когда он просидел наверху, а потом...

А.Смирнов. ...а потом спустился с небес и заявил, что он-то все делал правильно, а мы все обделались.

В.Матизен. Но вы, насколько я помню, долгое время его поддерживали.

А.Смирнов. Мало того, почти рассорился со своими друзьями из Московского СК — Павлом Финном и Юрием Богомоловым, — когда Михалков решил превратить его в отделение, а МСК стремился существовать отдельно. Мне казалось, что мы обязаны сохранить тот Союз, который создали наши учителя.

В.Матизен. Когда Никита Сергеевич пришел на царство, того Союза уже не было. Был Российский Союз кинематографистов, входивший в Конфедерацию Союзов бывших республик СССР, которая унаследовала Киноцентр и решила его акционировать. А Российский Союз кинематографистов счел это посягательством на его собственность или, как сейчас говорят, рейдерским захватом. Здесь вы тоже были на стороне Михалкова?

А.Смирнов. Да, потому что Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, преобразованное в Киноцентр, было одним из отделов Союза кинематографистов и должно было остаться за ним.

В.Матизен. За Союзом кинематографистов — да, но не России, а СССР. А Союз кинематографистов СССР был преобразован в Конфедерацию, и решение об акционировании Киноцентра было совместным решением входивших в нее Союзов кинематографистов.

А.Смирнов. Никакой Конфедерации реально не существует. И какие могут быть Союзы кинематографистов в странах, где практически нет кинематографа, как, например, в Средней Азии?!

В.Матизен. Но, Андрей Сергеевич, на форуме национальных кинематографий в Москве и на фестивале в Анапе каждый год появляются новые фильмы из среднеазиатских республик, а ведь там представлена далеко не вся их кинопродукция. Я вам могу по памяти перечислить десятка два недавних казахских, узбекских, киргизских картин и даже одну таджикскую с Юрием Назаровым в главной роли. Туркменских вот только не помню. Азербайджан производит, Прибалтика производит, да и Молдова время от времени присылает ленты. Но к вопросу о Киноцентре это не имеет никакого отношения. Даже если «кина нет», кинематографисты-то остались.

А.Смирнов. Так или иначе, но я считаю, что Киноцентр должен был перейти в собственность СК России. А темное дело с его перехватом не мешало бы когда-нибудь расследовать заново.

В.Матизен. Вы прямо как Катон Старший: «Карфаген должен быть разрушен!» Но что же изменилось в вашем отношении к Михалкову, и как это произошло?

А.Смирнов. Я понял, что под его руководством Союз перестал быть общественной организацией и заниматься проблемами российской кинематографии. Дом кино опустел. Они гордятся тем, что помогают ветеранам, а я слышал ужасающие истории. Якобы приехала откуда-то вдова фронтового оператора просить деньги на похороны, никого не нашла, кроме вахтерши, и уехала не солоно хлебавши. Это меня просто взбесило — такое было невозможно ни при Пырьеве, ни при Кулиджанове, ни при нас. А потом эти собрания в Кремле и в Гостином дворе, где Михалкову пели осанну... Но, повторяю, на первых порах я его поддерживал, поскольку считал, что он отстаивает интересы Союза. А Союз в его руках просто-напросто умер. Поэтому и возникла идея создания параллельного Союза. Мы когда собрались в этой комнате, где сейчас сидим, я сказал: «Кроме нас, решать проблемы кинематографа в России некому».

В.Матизен. Справедливости ради я должен сказать, что упомянутый вами Клим Лаврентьев, который после Соловьева стал левой рукой Михалкова, по знаку своего патрона перечислял множество случаев, когда тот кого-то лечил и хоронил. Причем за свой счет, хотя я в этом сомневаюсь... Однако у меня вот какой вопрос: как по-вашему, с Михалковым что-то произошло, или он всегда был таким, как сейчас, но до поры это было скрыто?

А.Смирнов. По-моему, у него закружилась голова от денег, власти и лести, и кружится все сильнее. Это ужасно. Что он говорил в Гостином дворе?! Что говорит по «Бесогон TV»? Как откроет рот — так себе во вред. Не было в истории российского кинематографа такого случая, чтобы кинематографист вызывал столь дружную ненависть людей, не имеющих к кино никакого отношения. Надо было долго работать над собой, чтобы создать себе такой чудовищный имидж... Многие воспринимают это как драму: ведь потеряли талантливого режиссера. То, что мы увидели в «Цитадели», — еще хуже, чем «Предстояние». Сценарный уровень такой, что в советское время фильм не вышел бы за пределы объединения, потому что режиссеру сказали бы: у тебя же ничто ни с чем не вяжется. Но он же ничего не видит и никого не слышит.

В.Матизен. Последней каплей вашего терпения стало гостинодворское собрание, на которое вы не пошли?

А.Смирнов. Я даже стенограмму не читал — вредно для здоровья. Накануне сбора мне позвонил Никита и спросил: «Ты придешь, надеюсь?» Я сказал: «Никуда я не пойду и вообще не понимаю тебя. В такой ситуации я бы просто хлопнул дверью. И что это такое — вместо выборов делегатов ты приглашаешь

«всех»? Хочешь обеспечить себе кворум за счет тех, кто фактически не работает в кино? Я бы на твоем месте немедленно ушел». На что Никита заявил: «Я уйду, но хочу уйти с высоко поднятой головой, а не оплеванным этими негодяями». А дальше я увидел кусок телетрансляции, где он со слезами на глазах соглашается остаться... Вот так это было. А потом перед «Никой» мы собрались у Игоря Степанова в Домжуре. Абдрашитов, Ярмольник, Манский, Митта, Дондурей и я. Я сказал: невозможно дальше терпеть, надо организовывать новый союз. Меня поддержал только Манский. И в какой-то степени Дондурей. Митта что-то рисовал, Абдрашитов произнес монолог минут на двадцать, видно было, что продуманный. Заявил, что это абсолютно бесполезно, он не собирается в этом участвовать, что с Михалковым надо бороться внутри Союза. Ярмольник с Миттой с ним согласились. На том и разошлись. А на «Нике» я сказал: «А вы-то, молодые, почему терпите? Сегодня российский кинематограф — это вы!» И перечислил фамилии. Как ни странно, моя речь отозвалась звонками. Тогда я написал письмо «Нам не нравится», но без упоминания Михалкова, что вставили потом. Позвонил Герману, Сокурову и другим. И за несколько дней письмо подписали человек семьдесят.

В.Матизен. А на передачу Гордона с участием Михалкова вас звали?

А.Смирнов. Вы что, забыли, как мы вас притиснули в том же Домжуре и стали говорить: не ходите, о чем с ним можно дискутировать? У нас свои дела, у него свои... Вы-то зачем поперлись?

В.Матизен. Если бы никто из нас не пришел, Гордон бы показал пустующие места и торжественно объявил на всю страну, что оппозиция струсила. Или дал бы Михалкову это произнести. Но давайте продолжим о проблемах кинематографии, которые должен решать Киносоюз. Понимаю, что вопрос необъятен, но все же...

А.Смирнов. Самой важной задачей я считаю создание единого профсоюза кинематографистов, куда входили бы не только творческие работники, но и владельцы кинотеатров, дистрибьюторы и продюсеры вместе со своими Гильдиями. Чтобы билетерши во Владивостоке знали — больницу и отпуск им обеспечивает профсоюз. Что же до кинопроизводства, то от замысла до выпуска фильма в прокат нет ни одного этапа, на котором бы не было системного кризиса. Первая проблема — сценарий. Уровень кинодраматургии в сегодняшнем нашем кино ниже, чем во времена Дранкова, потому что сегодня молодой сценарист не найдет себе работы нигде, кроме как на телевидении, где бесконтрольно хозяйничают продюсеры, для которых главное — свести производственный бюджет до минимума, а свой доход — до максимума. Дальше. Сценарий написан. Надо найти частного продюсера или пройти экспертизу, чтобы получить государственную помощь. А экспертиза у нас непрозрачна, часто непрофессиональна и связана с коррупцией. И так все. А прокат, для которого российский фильм — чистый убыток? Если государство во все это не вмешается — а оно не вмешается, если мы до него не будем достукиваться, — то через десять лет российский кинематограф исчезнет. Это не значит, что наше кино должно вернуться в советское время и снова стать государственным. Ни в коем случае. Кинематограф должен остаться свободным от государственного контроля, но государство должно помочь навести порядок на рынке. Это не значит, что кинотеатры надо вернуть государству, а значит, что нужны изменения в налоговой системе, в законодательстве, в экспертной структуре. Совсем другое понимание дела.

В.Матизен. Как вы думаете, создание Фонда поддержки кино поможет преодолеть кризис или, наоборот, лишь усугубит его?

А.Смирнов. Пока неясно. С одной стороны, хорошо, что в кино вваливаются дополнительные деньги. А вот что из этого выйдет, еще предстоит увидеть. Хотя мне, например, они обещали дать деньги на продвижение картины в прокате.

В.Матизен. Фонд уже поддержал несколько бездарных комедий: «На крючке!», «Калачи», «Пять невест». Выходит, что государство, посадив на голод-

ный паек авторское кино, страхует коммерческий риск сшибателей бабла — это как?

А.Смирнов. Я думаю, что им еще не все ясно с тем, что стоит и что не стоит поддерживать, и нам нужно участвовать в осознании этого. Мы, конечно, предлагаем ввести в экспертный совет Фонда представителей Киносоюза.

В.Матизен. А что вы думаете о «деле Бартенева», где Госкино, давшее деньги под его авторский проект, оказалось бессильно защитить права автора? Что делать с людьми, которые числятся продюсерами, а по сути являются директорами картин, ничем не рискующими, но при этом имеющими власть над фильмами и авторами?

А.Смирнов. В принципе я полагаю, что у продюсера должно быть право отстранить режиссера от работы, потому что бывает всякое. Беда в том, что у Министерства культуры нет механизма контроля за деньгами, которые оно выделяет. Дали, а там хоть трава не расти. А продюсер сегодня, как цыган в анекдоте. Его спросили: «А что бы ты сделал, если бы стал царем?» «Схватил бы кусок мяса и убежал». Вот это сегодняшняя позиция целой категории продюсеров. «Дело Бартенева» разом обнажило пороки системы, показав, что происходит с государственными деньгами и каково отношение продюсеров к режиссерам.

В.Матизен. Кибернетик бы сказал, что в системе нет обратной связи.

А.Смирнов. Да. Государственная экспертиза должна проводиться не только при запуске фильма в производство, но также после его окончания и через год после проката, в том числе фестивального. Чтобы стало ясно, как и с какими результатами были истрачены деньги налогоплательщиков. Вот что значит участие государства в независимом кинематографе. Организация рынка, наведение порядка в оценке проектов и картин плюс помощь начинающим кинематографистам и поддержка важных для культуры, но коммерчески убыточных проектов.

В.Матизен. Все это верно, но что делать со зрителями, которые не хотят смотреть российское кино? Загонять в кинотеатры под конвоем?

А.Смирнов. Изменить политику федеральных телеканалов. Что они сейчас насаждают? Американское кино. Российское идет в виде исключения, для стариков и «чайников». А весь этот глянец, эти бесконечные шоу? Какие ценности несет наше телевидение? Представляю какую-нибудь девчонку в деревне, в трехстах километрах от железной дороги... Единственное окно в мир — телевизор. И что она там видит? Петросяна, Винокура и Задорнова? А шоу-бизнес? Женщины сплошь одеты, как проститутки. И на улицах таких процентов семьдесят. Задача телевидения, как сказал один американец еще в 60-е годы, — формировать сознание нации. И к этому нечего прибавить. Я был уверен, что после упразднения цензуры кинематографисты ринутся в историю революции. Потому что, если заглянуть туда... — Шекспир отдыхает. Огненный материал. Но ничего этого не произошло...

В.Матизен. Мы плавно перешли к вашему фильму. Как мне кажется, главная его тема — систематическое насилие человека над человеком. Прежде всего над женщиной. Ее пользуют, третируют, избивают, насилуют. Потом начинаются массовые грабежи, издевательства и расстрелы. Так?

А.Смирнов. Может быть, лишь чуть иначе. Константин Леонтьев еще в конце XIX века написал: «В России христианство еще не проповедано». Вот это основная идея. Помню, как Фрижетта Гукасян, прочтя сценарий, сказала: «А зачем тебе первая серия? Начинай прямо со второй...» А я считаю, что очень важна связь между ними.

В.Матизен. Я с ней в чем-то согласен. В первой серии нет ни исторического, ни массового фона. История с большой буквы появляется лишь во второй серии.

А.Смирнов. Один коллега мне сказал: «Советская власть твердила: при царе было ужасно, а после революции стало прекрасно. Сейчас изредка появляются фильмы про то, что при царе все было прекрасно, а потом пришли жиды с масонами и начался кошмар. А у тебя получается так, что было плохо, а ста-

ло еще хуже. Люди не знают, как с этим жить и на какую полку положить...» Но ведь Русь никогда не была святой, а революции учинили не евреи с масонами, не латыши и не китайцы, а русские люди, выросшие при царе-батюшке. И чтобы принуждать, держать в ГУЛАГе или извести десятки миллионов людей, нужно было еще столько же, чтобы все это сделать. Что сказала Ахматова, когда Хрущев начал выпускать людей из лагерей? Что Россия, которая

«Елена», режиссер Андрей Звягинцев

сидела, встретится с Россией, которая сажала. И посмотрит ей в глаза. А я хочу от зрителей, чтоб заглянули себе в душу.

В.Матизен. Вы упомянули революцию, но ведь в фильме она пропущена. Почему? Ведь из-за этого красные и зеленые возникают как бы ниоткуда...

А.Смирнов. Потому и пропущена, что нравы-то остались прежними. Не в ней дело. Был важный момент, который зафиксирован у Бунина в «Окаянных днях». После того как в Москве воцарились большевики, изменилось лицо толпы. Вынырнули те, кто был на обочине.

В.Матизен. Это исторически первое свидетельство антропологической революции. А у меня на эту тему даже стишок есть: «Коль перевернута страна, подонки вверх идут со дна».

А.Смирнов. Поэтому 1919 год намного страшнее, чем 1917-й.

В.Матизен. То, что он страшнее, нет сомнений. Но ближайшая причина 1919-го все-таки в 1917-м...

А.Смирнов. Для меня важнее более далекие причины. Потом, я же рассказываю частную судьбу. Варвара не понимает, что происходит. И таких непонимающих было большинство. Поэтому и нет 17-го года.

В.Матизен. Для меня ваша картина — не повесть об индивидуальной судьбе, а ее героиня — скорее знак, чем образ. И самые мощные сцены фильма — сцены чудовищного массового насилия, особенно красного террора. Пулеметный расстрел толпы, которая не захотела расстаться со своей иконой...

А.Смирнов. Это буквальное воспроизведение того, что случилось в июне 1918 года в городе Шацке ныне Рязанской, а тогда Тамбовской губернии. Описано Штернбергом, первым наркомом юстиции в правительстве народных комиссаров. Жизнь человеческая в России никогда ничего не стоила...

В.Матизен. Не от того ли такая легкость расстрелов и такая готовность людей к смерти?

А.Смирнов. И от этого тоже. Я был в селе Паревка Кирсановского района той же губернии. Там в один день расстреляли восемьдесят заложников — баб, подростков и стариков. За то, что мужики ушли в антоновцы. Это и сейчас большое село — дворов на триста, церковь стоит новенькая, школа двухэтажная. Училка лет сорока повела меня в музей. От антоновских времен там две фотографии: убитый антоновцами председатель сельсовета и какой-то чекист. Я говорю: «Как же так, у вас восемьдесят человек расстреляли, их потомки здесь живут, где их фотографии?» Она лепечет: «Нас так учили...» 2006 год! За пятнадцать лет после красных можно было переучиться?!

В.Матизен. А красные никуда не ушли...

А.Смирнов. Это точно. В каждой деревне торчит статуя людоеда, который уничтожил россиян больше, чем Наполеон и Гитлер вместе взятые. Пока это все стоит, пока он лежит в мавзолее, эту заразу не искоренить.

В.Матизен. Неужели этот людоед для вас чудовищнее следующего?

А.Смирнов. Конечно. Ленин ненавидел крестьянство и духовенство. «Чем больше расстреляем попов, тем лучше» — это же его слова. Все разговоры о том, что революция была направлена против помещиков и капиталистов, — полная фигня. Потому что в процентном соотношении ни помещики, ни капиталисты, ни дворянство не пострадали так, как эти два слоя. Но дело не только в физическом ущербе, а еще и в том, что сама русская ментальность возникла из сплава крестьянского образа жизни и православной религии.

В.Матизен. Хотя христианство на Руси, как вы заметили со ссылкой на Константина Леонтьева, не проповедовано?

А.Смирнов. Хороша эта религия или нет, не важно, но из этого сплава возникла великая русская культура. И вот именно по фундаменту русской ментальности ударили Октябрьский переворот и большевистский террор. Сейчас у нас другая страна и другой народ. Как говорит Альфред Кох: «Все мы — дети вертухаев». Потому что те, кого они гнобили, погибли. Вот об этом мне казалось важным на старости лет прокричать. Россия же продолжает плыть неведомо куда, без осознания прошлого. На афише фильма будут написаны слова Джорджа Сантаяны: «Те, кто не помнит прошлого, обречены переживать его вновь».

В.Матизен. Почему в финале картины вы показываете символический потоп и цитируете сказание о Китеж-граде? Это сильно сделано и дает необходимую катарсическую разрядку, но я не понимаю, какова логическая связь между судьбой одной бабы, общими расстрелами и затопленным городом...

А.Смирнов. Вы правы, я не мог закончить картину тем, что всех расстреляли, а бабу погрузили с детьми на телегу и выслали. После этого зрителю — только повеситься. Без метафорической составляющей я бы не взялся снимать. А про Китеж есть два варианта легенды, оба раскольничьи. По одной версии, когда Китеж осадили татары, Господь смилостивился и погрузил его в озеро. А по второй, которую использовал я, Господь отправил его на дно за грехи горожан. Если помните, они там молятся. О том, что Господь «токмо о нас печалует день и нощь, об отступлении нашем всего государства Московского, яко Антихрист царствует в нем, и все заповеди его суеверны и нечисты». Такова последняя фраза фильма, которая органически сливается с главной темой картины. Потоп, Россия уходит на дно...

В.Матизен. Что ж, остается спросить о фестивальном пути «Одной бабы» и ваших переговорах с прокатчиками и сетями кинотеатров.

А.Смирнов. С фестивалями — катастрофа. Канн, Венеция, Сан-Себастьян и Лондон отказались. Поездка в Монреаль оказалась абсолютно бессмысленной — истратили кучу денег неизвестно на что. Показы прошли хорошо, примерно как в Выборге. Но это никак не сказалось на решении жюри. Мне потом рассказали, что якобы китайский член жюри, режиссер, уехавший до закрытия, оставил письменное мнение, в котором говорилось, что «Одна баба» по всем параметрам на голову выше других, но с его точкой зрения не посчитались. В результате из восемнадцати конкурсных картин так или иначе были награждены двенадцать, а я остался среди шести изгоев. Я, собственно, понимал, что картина рассчитана на российского зрителя, но все же на что-то надеялся... С прокатчиками поначалу было жутко — смотрели, говорили комплименты, но брать дружно отказывались. «Не наш формат», как они нынче выражаются.

В.Матизен. Знаете анекдот, как скончавшийся прокатчик подходит к вратам рая, а апостол Петр его не пускает? Тот спрашивает: «Почему?» «Не наш формат...»

А.Смирнов. У меня есть другой, от сына. «В России есть нефть только двух типов — и обоих этих типов вы хорошо знаете». Это напоминает знаменитую шутку советского времени, когда говорили: «У нас всё для блага человека, и все вы знаете этого человека».

В.Матизен. Так это же прогресс: тогда всё для одного, а теперь для двоих...

А.Смирнов. И я о том же — в конце концов картину взяла для проката группа «Наше кино». Но еще более приятно я был удивлен, когда Сельянов прислал менеджеров посмотреть ее, чтобы определиться с числом копий. Пришли человек десять, досидели до конца, сказали «спасибо» и ушли, не сказав плохого слова, а через несколько дней предложили тираж от четырехсот копий.

В.Матизен. Весьма недурно для такого жанра.

А.Смирнов. А что касается сетей, то фильм берут «Каро» и «Синема-парк». Плюс реклама на Первом канале. Затем первый показ — естественно, в Тамбове. С участием губернатора и министра культуры. И далее по стране...

В.Матизен. Андрей Сергеевич, по-моему, это называется всероссийской премьерой.

А.Смирнов. Да, но у меня есть скепсис в отношении результатов проката. Если 90 процентов нынешней российской кинотеатральной аудитории составляет молодежь 14—26 лет, 69 процентов которой — девушки, то на кой черт ей это смотреть?

В.Матизен. Может, их затянет женская судьба?

А.Смирнов. Хотелось бы надеяться.

В.Матизен. Как бы там ни было, для меня самым верным показателем успеха вашей картины стала бы экспозиция фотографий расстрелянных жителей в музее села Паревка Кирсановского района Рязанской области...

А.Смирнов. Я был бы просто счастлив.

Фридрих Ницше

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Догнать «Заратустру»

Многие великие книги поначалу издавались маленькими тиражами. Например, «Так говорил Заратустра». Полный провал в продаже. Никаких рецензий. Только один человек откликнулся письмом к автору. Да и то по чьей-то просьбе. Поэтому завершающую часть книги издатель печатать отказался. Ницше напечатал за свой счет сорок экземпляров. Но у него не было стольких друзей. Он разослал книжку семерым. Никто из них не ответил автору. А потом оказалось — книга века. Бывает.

Таких историй довольно много. Это рутина культурной жизни. Наряду с историями моментального ошеломительного успеха. Наверное, можно подсчитать, сколько процентов хороших книг (картин, скульптур, симфоний и опер) были приняты сразу и на ура, а сколько — подолгу дожидались признания. Не удивлюсь, что в результате получится нечто вроде нормального распределения. С одного края — быстрые любимцы публики, с другого — не признанные современниками гении. Наверное, их примерно поровну. Ну а в середине — те, кто шел к успеху постепенно, накапливая силы и поклонников. Но речь не о них, они не так интересны публике. Публика любит крайности.

Гении, которых признали после смерти, сам факт их существования — это огромный соблазн для художника. Гораздо больший, чем стяжатели быстрой славы. Потому что появляется упоительная мысль: меня не понимают, но на самом деле я великий. Может быть, меня именно поэтому не понимают. Меня оценят гораздо позже. Принесут венки на мою заброшенную могилу и поставят на ней красивый мраморный обелиск с барельефом. А также издадут в коленкоре, с золотым обрезом и комментариями.

Но могильный памятник, даже украшенный ворохом цветов от запоздалых почитателей, — это грустно. Не хочется ждать, пока «Заратустра» добредет своим ходом до читательских умов и сердец. Успеха и похвал хочется сейчас.

Выход есть.

Надо из просто художника стать художником элитарным. Непонятным и непонятым. Художником для очень узкого круга. И получить популярность именно в таком качестве.

Парадокс развитого рынка: он включает в себя всё, в том числе и совершенно нерыночные вроде бы вещи. Которые в неразвитом рынке, в XIX и даже отчасти в XX веке, не находили ни покупателя, ни продавца. Например, «непонятность» и «невостребованность». В давние простодушные времена вопрос ставился до обидного грубо. Тебя не понимают? Не востребуют (не издают, не читают, не смотрят, не покупают, не посещают) — значит, тебя нет. Начнут востребовать — ты появишься. Из вещи в себе превратишься в вещь для нас. Так было еще каких-то полвека назад. Даже сорок, тридцать лет назад было примерно так.

Но рынок развивается. Сама невостребованность становится востребованным товаром. И я не думаю, что это реакция интеллектуалов на массовый успех некачественных текстов. Хотя бывает и такое. Помню в 1970-е годы поразившее меня высказывание одного кинокритика: если сложный фильм идет при почти пустом зале, то это очень хорошо. Значит, пошляки, мещане и недоучки не осквернили этот просмотр своим присутствием. Как сильно должна была допечь человека прокатная политика Госкино СССР...

Вообще же советский агитпроп сильно покалечил коллективный художественный разум. Сам факт запрета книги или фильма придавал запрещенному тексту не только политическую значимость, но и художественную значительность. Дутые авторитеты существовали не только на вершине официальной художественной пирамиды, но и в недрах андерграунда. Это наследие ощущается по сей день: настоящему художнику чуточку стыдно быть массовым, а непризнание воспринимается как дополнительная гирька на чашу таланта.

Но я не о том, повторяю. «Востребованность невостребованности» — это не ответ элитарных интеллектуалов златому тельцу. Наоборот, это златой телец занял собою все пространство, стал продавать и покупать буквально все. Включая горькую судьбу непризнанного художника. Которая в ходе продаж становится ощутимо слаще.

На современных биржах существуют многочисленные производные финансовые инструменты, позволяющие при известном умении делать деньги буквально из воздуха, из вещей совершенно нематериальных. Например, из мнений и настроений биржевых игроков. И даже из мнений одних игроков по поводу мнений других игроков. Точно так же на художественном рынке (в широком смысле этого понятия) существуют институции, позволяющие извлекать прибыль из отсутствия спроса. То, что тридцать лет назад считалось признаком провала, сейчас — при умелом ведении дела — становится залогом победы.

Недавно я с удивлением узнал, что в одном областном городе издается толстый литературный журнал тиражом 100 (сто!) экземпляров. «Ну, не ровно сто, — сказал мой собеседник, тамошний литератор. — На самом деле побольше ста. Сто пять, сто восемь...» Он говорил совершенно серьезно. Ну и что, в конце концов. В нашей свободной стране количество малотиражных литературных журналов не поддается исчислению. Но интересно другое. В этом журнале было опубликовано как минимум два романа, получивших весьма престижные премии. Еще интереснее то, что эти романы более нигде не публиковались. Во всяком случае, на момент получения премий.

То есть эти романы читали члены жюри. Ну и еще несколько критиков. Журнал же играл роль как бы «юридического адреса» для романа, выдвигаемого на премию. Любая фирма — от крупнейшего нефтяного экспортера до бакалейной лавочки — должна непременно иметь адрес, куда налоговый инспектор будет присылать свои извещения. А роман непременно должен быть опубликован.

Итак, текст, напечатанный тиражом сто экземпляров, становится известен всему литературному миру. Простите, не сам текст, а факт присуждения премии. То есть роман становится знаменитым (поскольку о премии сообща-

ет пресса) — при том, что его практически никто не читал. Точнее, знаменитым становится автор — как создатель текста, получившего престижную премию.

Удивительнее же всего было то, что мое удивление вызвало встречное недоумение коллег. Никто не видел в этой ситуации ничего странного или парадоксального. Такова реальность художественного рынка.

Ах, эти семь господ, которым бедняга Ницше послал свое шокирующее творение! Ну почему они молчали? Что бы им было учредить какую-нибудь премию и объявить «Заратустру» лучшим философским трактатом 1885 года?!

Надо сказать, что эти премированные романы — на самом деле хорошие. Они достойны не только наград, не только критических восторгов и экспертных смакований, но и более весомого признания — читательского. Надеюсь, что со временем это произойдет.

А может быть, и нет.

Потому что в культуре все сильнее устанавливается различие между премиально-фестивальным и массовым искусством.

Хочу, чтобы меня правильно поняли. Это не фельетон о нравах литературной тусовки и премиальных интригах. Тем более что в общем числе премированных романов немало таких, которые изданы приличным тиражом и оценены читателями. То же можно сказать и о фильмах: среди фестивальных лауреатов встречаются и хиты проката. Пока, во всяком случае.

Речь идет о тенденции. А тенденция такова: высокое искусство (и книги, и фильмы, и спектакли) все сильнее уходит в закрытую зону, где царят эксперты и жюри, где соблюдается сложнейший баланс авторитетов, влияний и внутренних обязательств. Эта зона устроена довольно сложно. Это не только гавань больших художников. Это еще и ниша, оборудованная маргиналами искусства. Истоки фестивально-премиальных технологий, наверное, надо искать в художественном андерграунде начала XX века и, конечно, в бессмертной комедии Эжена Скриба «Лестница славы». Не удержусь от цитаты: «Нас человек десять закадычных друзей, и мы друг друга продвигаем, друг друга поддерживаем, друг другом восхищаемся. Мы составляем общество взаимного восхваления. Один вкладывает свое состояние, другой вкладывает свой гений, третий ничего не вкладывает, но, в конце концов, продвигая друг друга, мы все как один достигаем своей цели». Написано в 1837 году. Так или иначе, премиально-фестивальная зона — это замечательный симбиоз тех, кто вкладывает деньги, кто вкладывает талант и кто вообще ничего не вкладывает, зато умеет поддерживать, продвигать и восхищаться. Они-то и получают главную выгоду от новой рыночной реальности, назначая себя в художественную элиту.

С реальностью не принято спорить — на то она и реальность.

Но тут есть одно очень неприятное следствие. Бог с ними, с самопровозглашенными гениями, которых невозможно читать или смотреть. Бог с ними, с культовыми режиссерами, которые давно не ставят спектакли. Это не страшно. Это в крайнем случае смешно. Плохо, что в эту зону выдавливаются талантливые и честные художники. Потому что не оставаться же им в зоне массового искусства. Вернее, уже не массового, а плебейского.

Система входит в резонанс. Чем больше настоящих художников уходит в фестивально-премиальную зону, тем бесстыдней и глупее становится плебейское искусство. И, в свою очередь, чем больше бездарных сиквелов и римейков на экране, чем больше драконов, садистов и каннибалов в глянцевых переплетах — тем меньше художнику хочется работать для широкого читателя-зрителя.

В этой ситуации теряется или сильно искажается одна очень важная социально-психологическая функция искусства.

Вот, например, раньше мы умели считать в уме. В школе были упражнения на устный счет. Дети складывали, умножали и делили, возводя глаза к потолку и шевеля губами.

Потом появились калькуляторы. Сначала они стоили дорого, были в отдельных коробочках и поражали воображение. Сейчас они бесплатно встроены во все мобильники и компьютеры, и к ним привыкли. Привыкли настолько, что никого не заставишь посчитать в уме хоть что-то, выходящее за пределы таблицы умножения: человек тут же тянется к калькулятору.

Это значит, что навык устного счета переместился изнутри вовне. «Считалка» переехала из головы в специальный приборчик.

Искусство — это примерно то же самое. Но в области чувств, переживаний, жизненных смыслов. «Переживалка-осмыслялка» уже довольно давно переехала из головы в книгу и фильм. Люди мыслят и чувствуют книгами. И уже лет сто — фильмами.

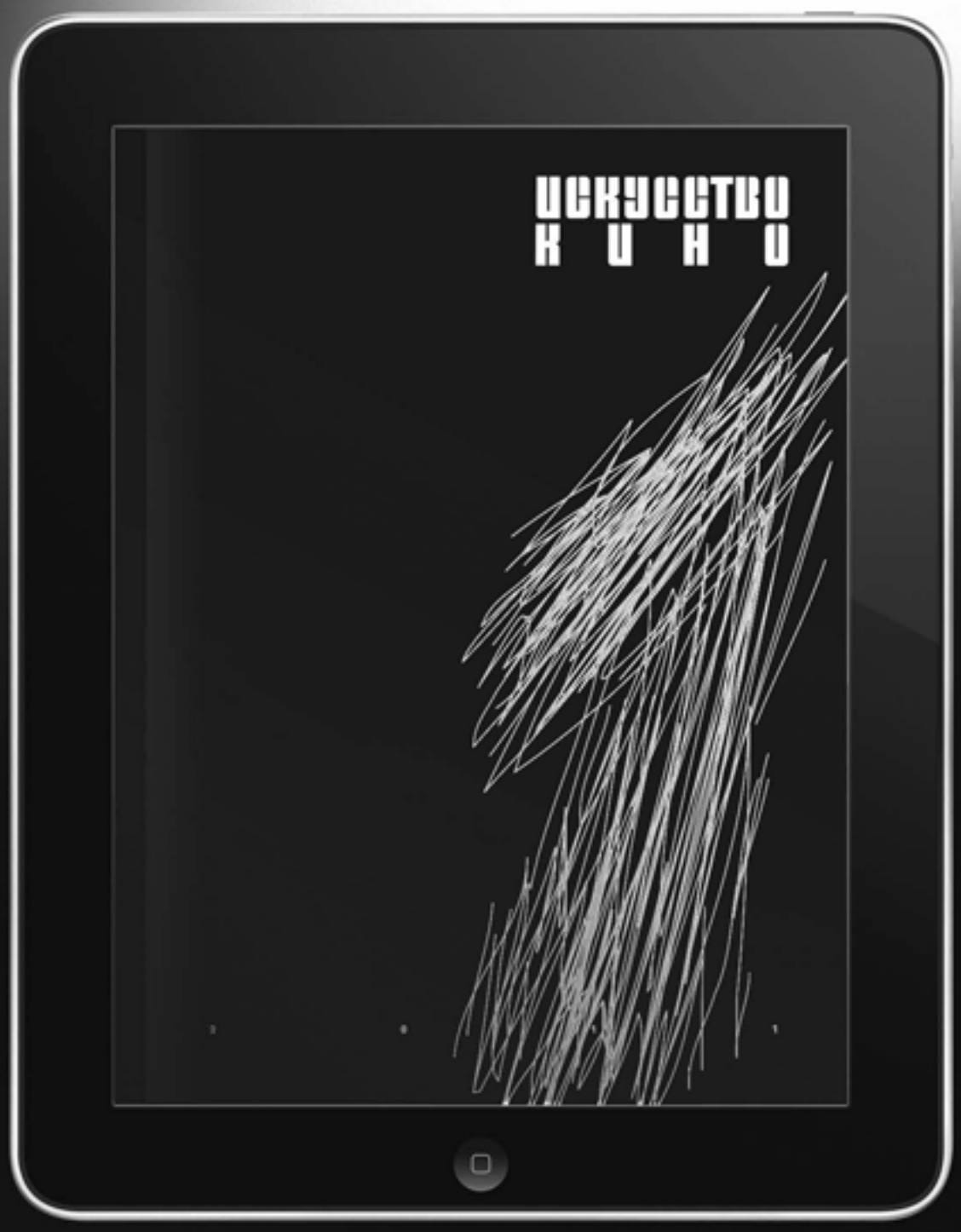
Но серьезные переживания и важные размышления все менее доступны людям. Потому что доступные им книги и фильмы удручающе плоски, пошлы и частенько подлы. Общедоступная «переживалка» безнадежно испортилась, дорогую не купишь.

Рядовые зрители числом полсотни миллионов садятся к телевизору и смотрят ток-шоу про инцест и людоедство в простой российской семье. «Грязь на дне их души; и горе, если у грязи их есть еще дух!» — так говорил Заратустра.

Тем временем на фестивалях раздают награды за сложные, утонченные и недоступные людям фильмы о смысле жизни и драме истории. Какое счастье, какая победа! «Но кто измерит в тщеславном всю глубину его скромности?» — как говорил он же, не раз мною помянутый.

НАСТОЯЩЕЕ
КИНО

В НОВОМ ФОРМАТЕ



СВЕЖИЙ НОМЕР ЖУРНАЛА
ЕЖЕМЕСЯЧНО ПО ЭЛЕКТРОННОЙ ПОЧТЕ

Оформите электронную
подписку на нашем сайте
и читайте «Искусство кино»
в новом формате на iPad
и других электронных
устройствах

www.kinoart.ru

РАЗБОРЫ

ОЛЕГ БЕРЕЗИН

По модели вечного двигателя

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Даниил Дондурей. Скажите, нуждаются ли российская дистрибьюция и кинопоказ в оптимизации и, если да, на каких условиях и в каких пространствах? Воспринимают ли занятые здесь профессионалы свою деятельность как кризисную? И еще — нуждаются ли они в целостном анализе киноиндустрии? Интересно ли им, что происходит с российским кино — проводимой политикой, контентом, кадровым составом, инвестициями, или им достаточно знать график голливудских релизов? Важно ли тем, кто сегодня, летом 2011 года, работает с публикой, разбираться с тем, что происходит на других этажах кинематографа? Мне-то самому кажется, что не очень. У прокатчиков и дистрибьюторов нет желания представлять процессы, идущие в большой системе, состоящей, как известно, минимум из 11—12 элементов — от производства, образования, отношений с ТВ и Интернетом до кинокритики и фестивалей.

Олег Березин. Эти вопросы возникли в тот момент, когда пути кинопоказа и дистрибьюции в России окончательно разошлись с остальными десятью компонентами кинематографа.

Д.Дондурей. Спасибо уже за первую фразу.

О.Березин. Причина — неприязнь к кинобизнесу: все понимают, что кинопоказ — единственный сегмент отрасли, который живет по настоящим рыночным правилам. Из этого и возникают все проблемы, потому что этот наш рынок сегодня — не буду говорить, что в отличие от других элементов кино, — четко разделен на три части: две большие и третью, очень маленькую.

Первая часть — большие корпоративные структуры кинопоказа. В большом корпоративном предприятии кинопоказа — не важно, входит ли оно в крупные холдинги или подчиняется каким-то другим владельцам, принимают решения наемные менеджеры. Их основная мотивация — получить бонус от хозяина и удержаться на своем месте. Такая позиция не дает никакой возможности экспериментировать. Самое страшное для них — оказаться, как говорят, «ниже рынка». Поэтому когда весь рынок куда-нибудь падает, они падают вместе с ним. Рынок растет, и они растут — синхронно. Тут страшно только твое личное отклонение «в минус». Но для того чтобы продвинуться в «плюс», когда кинотеатр работает существенно лучше, чем рынок в среднем, нужен предпринимательский риск. Вот владелец бизнеса может позволить себе экспериментировать, потому что все прекрасно понимают, что нет готовых рецептов. Например, мы поставим на экран сложный фильм, но получим какую-то другую аудиторию в то время, когда конкурент показывает «Пиратов Карибского моря». Это всегда опасно — рисковать. Не для бизнеса в целом, а для конкретного менеджера, принимающего решение.

Д.Дондурей. Классическая психология самосохранения...

О.Березин. Отсюда глобальная репертуарная политика больших игроков. Там она особенно заметна. В редких ситуациях, скажем, компания «Парадиз», позволяет — иначе это не назвать — директору сети кинотеатров «Пять звезд» Армену Бадаляну экспериментировать.

Д.Дондурей. Уникальный, можно сказать, опыт.

О.Березин. В том числе и благодаря таланту и дальновидности, которые дают Бадаляну это право на риск. У нас таких единицы.

Вторая достаточно большая часть рынка — те самые советские директора муниципальных кинотеатров. Это «красные директора», в принципе живущие за счет ренты использования муниципального здания. Тут другая философия поведения на рынке: никаких экспериментов вообще не может быть по определению, потому что человек, не являясь собственником бизнеса, не в состоянии прогнозировать свое будущее на пять лет, выстраивать работу с аудиторией в расчете на длительное время. Он не знает, что с ним будет через год. Придет новый мэр, его снимут — он своим детям этот бизнес не передаст. Это другая модель поведения. Политика Армена Бадаляна тут исключение.

Д.Дондурей. Философия невладельца?

О.Березин. Да. При любой попытке построить диалог участников дюжины компонентов индустрии с кинопрокатом понимаешь, что говорить тут, в большинстве своем, не с кем. Ты не можешь найти человека, принимающего решения, готового попробовать, потерпеть, отступить, что-то поменять. Ведь жизнь не всегда состоит из побед. Важно угадать, просчитать, просто увидеть своего зрителя. Некоторые кинотеатры делают это ради бренда: мы тут единственные, кто показывает «трудное кино». Один-два раза в три месяца. Это позволяет директорам таких залов говорить: «У нас не все цинично — есть настоящая поддержка российского кино». Но и в этом случае человек, принимающий решения, должен любить искусство.

Д.Дондурей. Стране повезло с Константином Львовичем Эрнстом, который любит кино. Был бы он Кулистиковым или Добродеевым, не было бы никаких показов немассового кино на нашем ТВ.

О.Березин. Если говорить о телеканалах, там все любят кино. Только по-разному. Если говорить про «Закрытый показ» на Первом, то это тоже некая психологическая индульгенция тому, что будет происходить после 12 часов ночи. Рейтинги уже никто не считает, поэтому пусть Александр Гордон поразвлекается. А вдруг будет какой-то профит или имиджевый толк. А не будет — так вроде все при деле: ни на что и не рассчитывали, продвигали искусство, воспитывали зрителя.

Д.Дондурей. А скажите, возникает ли в сознании показчиков и дистрибьюторов такая цель — развитие аудитории?

О.Березин. Многие об этом мечтают или утверждают, что мечтают, но чтобы кто-то пришел в этот бизнес публику развивать — я не слышал. Каждый кинотеатр в отдельности понимает необходимость работы со зрителем на перспективу, но морально не готов, развивая аудиторию, работать тем самым на своих же конкурентов. Увеличивать их доходы.

Д.Дондурей. Русский философ Николай Федоров говорил о философии общего дела. Нет в нашем кино такой философии. Даже в частном деле кинопоказа.

О.Березин. Мы в 90-е годы лихо перешли к рынку. У очень немногих остается ощущение, что нужно что-то делать для всех. Потому что убеждение, что «это надо делать вместе», всегда требовало какой-то подпитки — идеологической, моральной, профессиональной.

Д.Дондурей. Жертвовать погорельцам или больным будем вместе, но в смешных дозах.

О.Березин. Да, но вот это как раз и есть те микрожертвы, которые делаются не ради себя, а ради общества. Точно так же и в кино. И все понимают, что

взять на себя идею поддержки культуры — слишком глобальная задача и одному не потянуть. Поэтому большинство исходит из идеи: я тут пока буду свою маленькую и отдельную делянку обрабатывать.

Д.Дондурей. Понимают ли ограниченность этого взгляда владельцы тех двухсот — двухсот пятидесяти кинотеатров, которые собирают национальную кассу, «заказывают музыку» в индустрии?

О.Березин. В основной своей массе не понимают, потому что они довольны существующей ситуацией. У них все хорошо, бизнес идет. Что-то с аудиторией происходит, но это рынок. Да, они понимают, что, может, лучше было бы расширить аудиторию, хотя бы с точки зрения возрастных параметров. Что следует зрителя воспитывать, что-то с ним делать...

Д.Дондурей. Создавать киноклубы, еще что-нибудь...

О.Березин. Ну да, постеры, реклама серьезных фильмов... Сегодня у нас есть такая возможность, но долговременной целенаправленной работы нет. Нет понимания того, что происходит с аудиторией, как она меняется. В конечном итоге индустрия становится заложником жаждущих развлечения зрителей.

Д.Дондурей. Тут выбор чисто экономический: потакать аудитории или развивать зрительские предпочтения.

О.Березин. Вечный двигатель создать нельзя. Любое устройство, любая экосистема будет стремиться к самоуспокоению. Это то, что сейчас у нас в ки-

но происходит. Всегда нужно какое-то внешнее воздействие: не важно, за счет энергии Солнца или искусственно полученой атомной энергии. И этого внешнего воздействия сегодня нет. Ориентируясь на однотипного зрителя, показывая ему только то, к чему он готов интеллектуально, эмоционально, ментально, мы стремительно идем к тому, что он, зритель, останавливается, упрощается, опускается, потому что нет развивающего воздействия. Стимула расти нет.

Д.Дондурей. Да, это один удручающий итог. Но ведь у кинематографа есть важнейшие задачи непрямого воздействия на людей — не только сбор денег в кинотеатрах, но и создание мифологических и мировоззренческих систем, которые через телевизор, через DVD и кинотеатры управляют обществом. В конечном счете это нечто большее, чем обычные потребительские услуги.

О.Березин. А это и есть та внешняя энергия, та трансформация личности, которая будет работать в сознании нации. Что сегодня заставляет людей собираться в киноклуб? Любое подобное объединение будет существовать, только если у него есть тот самый, как мы говорим, «кинобезумец», который способен своей энергией заряжать всех остальных.

Нынешняя модель такого «вечного двигателя» — «кинотеатр-фильм-зритель, а затем зритель-фильм-кинотеатр» — приводит к угасанию личности, а значит, и аудитории. Когда мы сегодня говорим, что посещаемость кинотеатров падает — а она падает, — то не очень понимаем природу этих процессов.

Д.Дондурей. Недавно кто-то мне сказал: «Березин зря нас пугает, преувеличивая значение мелких движений, флуктуаций. Рынок-то растет».

О.Березин. Когда я говорю: обратите внимание на то, что посещаемость падает, то каждый раз оговариваюсь, имея уже опыт анализа рынка: нельзя о какой-то глобальной тенденции судить по короткому периоду. Но при этом меня настораживает то, что аналогичная ситуация уже складывается и в Америке. Там посещаемость за год упала на 8 процентов, хотя общий кассовый сбор и у них, и у нас растет. Вот этот рост касссы и вводит в заблуждение.

Д.Дондурей. За 2010?

О.Березин. Да. А это индустрия, которая как раз сегодня действует по тем же законам, что и у нас. Движется именно в сторону тинейджерского кино. Хотя в США доля взрослых зрителей, которые ходят в кино, просто несопоставима с нашей. Мы сравнивали данные по российскому и американскому рынку. У нас доля аудитории кинозрителей старше 40 лет всего 10 процентов, а в США в четыре раза больше — 39 процентов.

Д.Дондурей. А вот у французов посещаемость продолжает расти. Почему-то они очень осмысленно занимаются кино.

О.Березин. У них есть эта внешняя сила. Не важно, на чем основанная, но, в то числе, и на успешной государственной политике. А еще на энергии общества, на неугасающей традиции. Нельзя сказать, что есть один-единственный рецепт. Как у нас: без государства мы ничего не сделаем. А там государство лишь один из источников модернизации, который в умных руках может стать очень эффективным.

Д.Дондурей. Но вернемся на родину.. Получается, что наши кинотеатры не думают о своем будущем?

О.Березин. В декабре руководители трех крупнейших сетей в той или иной форме чуть ли не впервые задали мне вопрос: «А что будет с нами дальше? Куда все идет?» При том, что кинотеатры не занимаются ассигнованием средств на развитие макроаудитории, осмыслением того, что их бизнес напрямую с этим связан.

Д.Дондурей. Они не думают, что есть неординарные ходы: поместить, к примеру, кинопоказ в атмосферу оперного здания. Приходит, скажем, Путин в окружении олигархов из списка Forbes или медиазвезд смотреть кино

в Михайловский театр, а Березин затем зарабатывает несметные деньги на продаже этой трансляции.

О.Березин. Ну мы-то как раз на этом зарабатываем, без Путина, правда. Но наши проекты показов опер и концертов в кинотеатрах очень успешно развиваются. Но основная беда нашей страны в том, что все жаждут быстрых денег. Когда вы придете куда-то к чиновнику и скажете: «Ребята, у меня есть хорошая идея», вас тут же спросят: «А сколько мы с этого получим?» Это определяющий момент. Жажда наживы убивает все живое.

Кинематограф может быть здоровым только в здоровом обществе. При этом он не доктор социальной жизни. В этом смысле тот же «Кинотавр» — это во многом попытка заплатить общественный налог, что-то компенсировать, представить какие-то убеждения. Отсюда и естественная убыточность «Кинотавра». Пока, к счастью, есть человек, Александр Роднянский, который готов за это нести культурную и финансовую ответственность, прекрасно понимая, что это убыточно, но необходимо. Или Геворг Нерсесян, который делает то же самое с фестивалем «Окно в Европу». Но, к сожалению, пока не удается посадить за стол всех участников кинопроцесса и сказать: «Давайте вместе думать». Это ведь, в сущности, уже совсем иная идеология.

Д.Дондурей. У показчика два главных партнера: публика и дистрибьютор, доставляющий контент. Как он сегодня воспринимает зрителя-покупателя и поставщика продукта?

О.Березин. С точки зрения кинотеатра, дистрибьютор — обыкновенный посредник.

Д.Дондурей. И всё? А его характеристики — надежный, профессиональный?

О.Березин. Думаю, большинство дистрибьюторов воспринимаются как лишнее звено.

Д.Дондурей. Вы хотели бы, чтобы компании «XX век — Фокс» или «Дисней» с кинотеатром «Красная синька» в Саратове связывались сами?

О.Березин. Ну, во-первых, цифровые технолгии к этому и ведут. Но основные проблемы дистрибьюторов вытекают из непонимания самой природы рынка, из того, во что трансформировался бизнес некоторых дистрибьюторов — в основном это вопросы логистики копий: мы напечатаем полторы тысячи копий и их разошлем.

Д.Дондурей. Но часто именно дистрибьюторы ошибаются.

О.Березин. Это не очень важно сейчас. Важно, что эти проблемы стали особенно обнажаться при переходе на «цифру». Многие кинотеатры ждали от этого большей свободы. Что в пленочном мире не позволяет кинотеатру экспериментировать с фильмом? Экономика. Ты можешь сколько угодно экспериментировать, но стоимость пленки будь добр компенсировать. И это был действительно ограничивающий фактор. Там, где это массовый продукт, стоимость пленки нивелируется. В блокбастере в относительном проценте она стремится к нулю. А в маленьком фильме составляет очень высокую долю. И тут не поэкспериментируешь. Все ожидали от перехода на «цифру» как раз большей свободы.

Сегодня нет музыки, которой вы не найдете в Интернете, той самой, что не могли найти в магазине. И все буквально транслировали этот принцип в кинотеатры. Там говорят: «Мы готовы попробовать показать этот фильм. Одним сеансом, двумя сеансами... Но именно попробовать, сделать шажок». А дистрибьютор в ответ: «Нет, я не могу тебе дать разрешение, потому что ты одним этим сеансом испортишь мне показатель наработки на экран. А мне надо отчитываться». Дистрибьютор не несет уже дополнительно никаких затрат, есть цифровая копия, все сделано. Да, это не сто тысяч долларов, а только тысяча. Но мы ее можем заработать. Нельзя, «вы испортите показатель наработки на экран». Это отношение как раз вытекает из идеологии наживы. Что

такое наработка на экран? Это позиция капсоревнования, влияние на какие-нибудь полуабстрактные курсы акций данных компаний...

Ситуации, в которых находятся дистрибьюторы и кинотеатры, разные. Когда говорят о низком интересе зрителей к какому-то фильму, все переживают — и продюсеры, и режиссеры, и дистрибьюторы. Кинотеатры кажутся нехорошими. А почему кинотеатры должны работать, когда в зале два человека, и нести свои эксплуатационные расходы на здание, оборудование и т.д.? Затраты на киномеханика не зависят от того, сколько людей присутствует в зале. Естественно, управляющие кинотеатром понимают, что выгоднее показывать большой блокбастер при полном зале, чем великий фильм, который смотрят два зрителя. Пустой зал — это убыток, но его цена для кинотеатра гораздо выше, чем для дистрибьюторов, у которых подобных расходов нет.

Д.Дондурей. Но где тогда больное место этой профессии? Или у дистрибьюторов все в порядке?

О.Березин. Они прекрасно понимают, что цифровая технология сводит на нет функцию распределения продукта.

Д.Дондурей. Их роль, их участие в процессе если не умирает, то уменьшается?

О.Березин. Да. При этом все понимают, что в Америке никогда не было больших дистрибьюторских компаний. Есть специализированные подразделения студий-мейджоров, которые работают с кинотеатрами через букеров. Чаще всего с пулом кинотеаров. Там нет такого Кинорынка (я имею в виду Кинорынка как мероприятия), как у нас, когда детально расписываются фильмы.

Д.Дондурей. Мы можем уже не принимать дистрибьюторов в расчет как существенный элемент киноиндустрии?

О.Березин. И да и нет. Есть разные типы дистрибьюторов. Есть опять же дистрибьюторы — представители студий, а есть кинопредприниматели, которые берут на себя ответственность, покупая права. Кто-то должен нести риск. Это не дистрибьютор в чистом виде, а, скорее, кинопромоутер: он продвигает фильм.

Д.Дондурей. А у нас есть сильные кинопромоутеры?

О.Березин. «Вест», «Парадиз», «Вольга», «Кино без границ», естественно. Но дистрибьютор у российского продюсера фильм не покупает, особенно на этапе сценария. Мы не берем во внимание историю с «Обитаемым островом», когда прокатчик вкладывался и в производство. В схеме, когда российская компания-дистрибьютор покупает права на зарубежный фильм, понятно, что это огромный предпринимательский риск. Такой дистрибьютор должен иметь качественную экспертизу, угадать, что через три года из этого текста получится фильм, который будет востребован.

Д.Дондурей. А как прокатчики воспринимают зрителей, что про них думают?

О.Березин. То, что те должны принести деньги. Прокатчик думает: «Зачем я буду терять деньги, работая на развитие зрителя, если он завтра пойдет к соседу?» Лояльность зрителя определяется не тем, что у нас показывается, а тем, насколько наш кинотеатр рядом, удобен. Единицы готовы работать на всю публику города. Дом кино в Питере, «Победа» в Новосибирске, «Пять звезд» в Москве...

Д.Дондурей. Получается, что зритель — это огромная масса, нерасчлененка. Достаточно высокомерное, если не циничное, отношение.

О.Березин. Тут происходит, как с пассажирами электрички, которые не могут доехать до Москвы каким-то другим способом. Поэтому нечего с ними особенно нянчиться. Но мир меняется, и в кино теперь совершенно другая ситуация. У зрителя есть и другие способы смотреть фильмы. Еще пять лет назад все были уверены в том, что зрители никуда не денутся.

Д.Дондурей. В связи с этим кинотеатры пока и не психуют...

О.Березин. Почему? Конечно, начинают психовать, ведь Интернет стал активно развиваться в регионах. Приходит телефонная компания, начинает продвигать dsl-подключения. Сейчас вся реклама, ну, хотя бы в Сочи, призывает: подключайтесь к широкополосному недорогому Интернету... Мне, например, очень интересно, как эта экспансия будет влиять на изменение всех прежних способов смотрения фильмов.

Д.Дондурей. Что-то хотите подсказать кинотеатрам?

О.Березин. Наша логика исследований заключается в том, чтобы уловить тот вопрос, который нам зададут завтра. Я должен в какой-то степени быть готовым на него ответить. Вот осенью многие прокатчики придут и спросят: «А что нам делать?» Поэтому мы смотрим сразу на много рынков сбыта фильмов, мы разговариваем с кинотеатрами, а не только берем кассовые сборы и делим их на полученные данные...

Д.Дондурей. Проводите опросы?

О.Березин. Мы говорим, общаемся, выясняем настроение не только владельцев, но и менеджеров: как это, как то, что ты чувствуешь? Мы не спрашиваем, как работают «Пираты Карибского моря», но фиксируем настроение. Есть очень интересный индекс, который мы, исследователи, постоянно публикуем, — индекс бизнес-настроений, который в какой-то степени отражает ощущение ближайшего будущего. И, как ни парадоксально, несмотря на то что мы вступили в период летних блокбастеров, этот индекс упал.

Д.Дондурей. А «Пираты Карибского моря» сколько собрали?

О.Березин. Очень много. По всем математическим показателям они впереди планеты всей. Колоссальная касса уик-энда, очень широкий релиз, прекрасные кассовые сборы. Но если вы спросите об этом у директора кинотеатра, в его глазах прочитаете: фильм собрал не столько, на сколько рассчитывали. Потому что кинотеатры до этого полгода сидели на голодном пайке. Психологически ждали только «Пиратов...», которые решат все их финансовые проблемы. А они раз — и не решили. Вроде бы кассовый сбор невероятно вырос, продажи билетов рекордные, а с точки зрения отдельного кинотеатра... он его не спас! Фильм сработал превосходно, все рады этому, но он не решил *все проблемы.*

Осознание того, что блокбастер даже такого масштаба не позволяет закрывать любые вопросы кинопоказа, приведет к тому, что осенью многие кинотеатры задумаются, что делать дальше. Моя задача как исследователя и аналитика рынка в этой области — хотя бы наметить некоторые ответы. Мы говорили пять лет назад: ребята, учтите, будет демографическая яма, аудитория уменьшается физически, ее становится мало, и сегодня основной — двадцатилетний зритель — тот, который родился в 90-м году. Но важный момент в том, что это та самая аудитория, которая наиболее легко переходит на другие платформы: на Интернет, «видео по запросу». Пятидесятилетнему тяжело перейти на Интернет, он у телевизора сидит. А двадатилетний очень легко это делает.

Д.Дондурей. Что думают наши дистрибьюторы и показчики о «дальних» сегментах киноиндустрии — содержании фильмов, кинополитике, инвестициях, кредитах, о местной власти, о технологическом развитии? Не говоря уже о телевидении, пиратстве, торрентах и прочем.

О.Березин. Муж часто говорит о жене: «Она меня не понимает», а она: «Он меня не понимает». Так и здесь. Когда кинотеатры решили, что их партнеры по бизнесу их не понимают, то на все теперь смотрят через призму наживы. И если они не видят движения навстречу во всех сегментах кинематографа, позволяющих им развиваться, они, естественно, будут воспринимать все либо как их не касающееся, либо им мешающее. Что бы мы ни говорили про льготный НДС, потому что государство делает вид, что помогает ма-

леньким кинотеатрам, сами они не воспринимают эту давнюю льготу как поддержку. Она была дана еще в 1996 году, на заре развития...

Д.Дондурей. Действует с 1997-го.

О.Березин. Ее воспринимают уже как некую данность рынка. Новые кинотеатры всегда жили с ней. Поэтому, с точки зрения каждого конкретного кинотеатра, государство им никак не помогает.

Д.Дондурей. Они в этом убеждены.

О.Березин. Для любого человека государство — это чиновники, которые сидят на местах. И никто не разделяет чиновников местной администрации и федерального ведомства, которое вообще никакого отношения сегодня к кинотеатрам не имеет. Скажем так: государство давно не выстраивает никакой политики, мотивирующей деятельность кинотеатров.

Д.Дондурей. А вы как-то разделяете кинотеатры на группы, подвиды, типы? Большие сетевые, работающие в торговых центрах, не в торговых, самостоятельные, эффективные, независимые и неэффективные, совсем маленькие, нищие? У каждого ведь есть своя экономика, собственная философия, огра-

ничения. Вы смогли бы как-то охарактеризовать их интересы, проблемы, ценности? Предположим, я вице-премьер Александр Жуков и хочу узнать, кому помогать, а кому нет.

О.Березин. Кинотеатры в торговом центре — это чистый «Макдоналдс», фастфуд. Со своими законами: быстрым просмотром, с повторяемостью фильмов — кто-то пришел в пять часов, кто-то в полшестого, кто-то — в семь. Это массовое кинопотребление. Оно не подразумевает каких-то особых размышлений.

Д.Дондурей. Сколько процентов такие зрители составляют от общей массы?

О.Березин. 70—80 процентов, я думаю. Это последствия развития отечественного рынка. Любой владелец кинотеатра понимает, что сегодня построить в поле новый объект — это безумие. Поэтому, естественно, все идут в торговый центр, где девелопер эти риски берет на себя. Но за это и кинотеатр должен играть по правилам торгового центра.

Д.Дондурей. А из тех пятидесяти процентов кассового сбора, которые остаются после расплаты с дистрибьютором, владельцем прав, сколько такой кинотеатр, если он не владеет, а арендует залы, платит владельцам помещений тогрового центра?

О.Березин. Иногда очень много. Платежи по аренде могут доходить до четверти всех доходов кинотеатра. Опять же проблема ведь в том, что кинотеатры не могут прогнозировать свой бизнес — они сильно зависят от текущего репертуара и настроений зрителей. Для них ощутимы даже изменения в курсе валют, так как аренда очень часто выражена в долларах, в евро — в условных единицах. Билет продается и зафиксирован в рублях, а величина аренды может двигаться в зависимости от курса. И для многих это порой вопрос выживаемости. Я знаю кинотеатры, для которых февраль и март были убыточными. Их доходы от кинопоказов не покрывали эксплуатационных расходов. Тут и пожарная безопасность, и общественная. Кинотеатр — это все-таки место массового скопления людей. Конечно, можно поставить рамки, как в аэропорту, на входе в любой кинотеатр, но как только зритель пройдет ее, он развернется и уйдет, потому что это вызывает у него совсем другую эмоцию. В кинотеатр люди приходят отдыхать. На самом деле средняя рентабельность кинотеатрального бизнеса — это 10—15 процентов.

Д.Дондурей. Да, но она тоже определяется типом кинотеатра?

О.Березин. От этого зависит концепция работы. Человек не может безгранично тратить деньги. Например, вы повышаете стоимость билета...

Д.Дондурей. ...или безумно завышаете стоимость еды перед сеансом.

О.Березин. Вы не можете безумно ее завышать — это ведь рынок, ограниченный покупательской способностью. Еда стоит столько, сколько вы за нее готовы заплатить. Например, при появлении 3D цена билета резко повысилась. Многие заметили, что сразу же снизилась выручка баров. Зритель, приходя в кинотеатр, имеет в голове некую сумму, которую он готов потратить. На билет и на еду вместе взятые.

Д.Дондурей. Тысячу рублей, например.

О.Березин. Он решил, что не может потратить больше тысячи, и если билет стоит семьсот, значит, у него останется триста рублей на еду. Одна из причин падения посещаемости сейчас — это снижение реальных доходов населения. Все понимают: рост зарплаты не успевает за инфляцией.

Д.Дондурей. Это с одной стороны, а с другой — есть более сложные факторы, в частности, уменьшение статуса киноудовольствия в системе развлечений, в структуре досуга. В отличие от французов, наша молодая публика не знает, что кино — это культурно значимо, интеллектуально интересно. Не хуже, чем съесть салат в ресторане на углу.

О.Березин. И это опять же вопрос общей идеологии: куда вообще движется кино — к чистому развлечению или это все-таки нечто более сложное, требу-

ющее от человека определенных усилий. Или есть некий дуализм: с одной стороны, это, безусловно, развлечение, а с другой — все-таки искусство. В каком-то случае оно заставляет множество людей расслабляться, но в каком-то другом — напрягаться. Я думаю, что поиск именно этого баланса будет существовать всегда.

Мы делали опрос руководителей кинотеатров прошлой осенью. «Что вы хотели бы попросить у государства?» Практически все ответили: «Ничего». Прокатчики не верят в то, что им кто-нибудь поможет. Есть, конечно, вопросы общепредпринимательские, они связаны с взаимоотношениями с местными властями, с контролирующими органами, есть юридические проблемы. Когда начался массовый переход на «цифру», с большими затратами на дорогое оборудование...

Д.Дондурей. Кинотеатры хотели помощи?

О.Березин. Да, но: если попросим что-то у государства, то будем ему должны. В нормальных странах и кинематографиях, в той же французской, сейчас меньше апеллируют к государству. Потому что с ним придется как-то рассчитываться. Имеются в виду, естественно, не налоги, а политика, репертуар — что смотреть, как смотреть, что показывать.

Д.Дондурей. А вот если посмотреть на это с точки зрения запросов к продюсерам? Типа, пошли вы к черту, продюсеры, снимаете разную никому не нужную ерунду...

О.Березин. На самом деле показчики всегда хотят кино, которое было бы интересно зрителям.

Д.Дондурей. Но в первую очередь тем зрителям, которые уже есть, и с уровнем развития, который уже есть.

О.Березин. Да, но некоторые уже сегодня понимают, что нынешняя аудитория ограничена. Было бы здорово ее расширить.

Д.Дондурей. Без Эрнста ее не расширишь.

О.Березин. Вот он и разрешает Гордона по ночам. А кино нужно продвигать, необходима коммуникация со зрителем, которая теперь утеряна. И это проблема не государства, а киносообщества — дистрибьютора, продюсера, критики, фестивалей. Работа со зрителем — не задача одного кинотеатра. Все участники кинопроцесса, все двенадцать элементов киноиндустрии должны работать со зрителем, думать о нем. Ведь это и есть гражданское общество, когда все участники кинопроцесса работают на некую общую историю. Оно не существует отдельно. Гражданское общество — не тринадцатый компонент. Так не бывает. Вот эти двенадцать сегментов индустрии сообща и формируют гражданское общество. И фестиваль, показывая уникальные фильмы, должен подавать зрителю сигнал о том, что есть произведение, которое критики посчитали требующим просмотра. Мы вас, дорогие зрители, предупреждаем: это сложно, но необходимо. Зритель понимает: ага, если это прошло на «Кинотавре», авторитеты его отметили...

Д.Дондурей. Показчики действительно сегодня все это осознают?

О.Березин. Они готовы участвовать в общем процессе, но не хотят делать это в одиночку, без остальных кинематографистов. Должен действовать принцип командной эстафеты: одни дают деньги, другие снимают кино, третьи предлагают его зрителям, десятые уговаривают зрителей пойти посмотреть.

Д.Дондурей. И тогда кинотеатры оказываются готовы поработать с фильмом и зрителем?

О.Березин. Конечно, это же суть кинотеатра.

КСЕНИЯ ЛЕОНТЬЕВА

Как продать кино в России

Сегодня продюсерам и режиссерам открыто множество путей для продажи своих фильмов. И хотя кинотеатр остается пока основным рынком сбыта кинопродукции, он стремительно теряет свои премьерные позиции. Степень доступности и удобства различных каналов кинопоказа (по мере возрастания указанных качеств) может быть определена в виде следующей цепочки:

- *кинотеатр,* в который надо идти или даже ехать, подстраиваться под время сеанса, «терпеть» других людей в зале и прочие неудобства;
- *телевидение;* эфирное ТВ есть в каждом доме, но выбор контента и времени просмотра ограничен — необходимо подстраиваться под программную сетку вещания;
- *DVD/BD;* лицензионный диск можно купить сегодня в очень широкой сети магазинов и посмотреть дома в комфортных условиях и в любое время;
- *сервисы «видео по запросу»,* предоставляющие широкий выбор кинопродуктов, доставку на дом и удобное время просмотра, в том числе и на телеэкране;
- *пиратский контент* с его колоссальным предложением, оперативностью выхода новинок, доступностью, зачастую бесплатностью.

При этом на каждом из рынков потребления киноуслуг происходят постоянные перемены — технологические, экономические и культурологические.

Кинотеатральный прокат

Всего в России по данным «Невафильм Research» на 1 июля 2011 года насчитывается 2 528 современных кинозалов в 877 кинотеатрах страны. Доступ к услугам современного кинопоказа имеют 77 миллионов россиян; из них 71,5 миллиона — возможность смотреть фильмы в формате 3D. Цифровые кинозалы с такой функцией уже есть в 608 кинотеатрах (1 182 зала) — это 69 процентов кинотеатров России.

В 2010—2011 годах, после того как кризис в строительной сфере пошел на спад, а темп ввода в эксплуатацию новых торгово-развлекательных центров начал восстанавливаться, рынок кинотеатров также стал расти количественно. Вместе с тем возникла новая тенденция: перераспределение кинотеатров в «руках» крупных киносетей. Недавними примерами могут служить июньская покупка сети кинотеатров «KinoStar» крупнейшим российским оператором кинопоказа «Синема Парк» или заключенный в мае 2011-го договор об оперативном управлении сетью кинотеатров «Киноэксперт» со стороны нового детища Эдуарда Пичугина и Федора Бондарчука — компании «Киносити».

Цифровые технологии остаются движущей силой на российском рынке кинопоказа: к середине 2011 года уже 47 процентов залов современных кинотеатров имеют цифровую кинопроекцию. Основными игроками здесь являются крупные киносети, так или иначе пользующиеся поддержкой студий-мейджоров, и независимые малые кинотеатры, стремящиеся получить статус первоэкранных. Однако для полного перехода к «цифре» необходимо принятие мер государственной поддержки — введение некоторых ожидается уже в нынешнем году. Речь, в частности, идет об отмене таможенных пошлин на цифровые кинопроекторы на срок до пяти лет. Над «средними» кинотеатрами, не участвующими в активном процессе «цифровизации», нависает угроза полного исчезновения в случае, если они не успеют вовремя перейти к «цифре», поскольку в один прекрасный день дистрибьюторы поймут, что цифровых залов в стране достаточно для того, чтобы вообще прекратить пленочный прокат. Тогда на всех оставшихся 35-*мм* кинопроекторах просто нечего будет демонстрировать. И эти процессы не за горами.

Сегодня уже можно сделать вывод о том, что, начиная с 2010 года, в сфере кинотеатрального проката произошла полная адаптация дистрибьюторов к цифровым технологиям: 44 процента релизов прошлого года выходили также в цифровом формате, заняв четверть рынка по числу копий в российских кинозалах за год. В 2011-м (с декабря по май) доля цифровых релизов составила уже 72 процента. Причем все чаще картины вообще выходят только в цифровом формате: в 2010 году таких фильмов было 42 (из них 12 — в формате 3D), а за шесть месяцев кинопрокатного 2011-го — уже 41 (в том числе 9 в 3D).

3D-фильмы остаются лидирующим контентом в цифровых залах. Благодаря ажиотажному спросу и повышенной цене билета на них кассовые сборы российского кинопроката в 2010 году достигли одного миллиарда долларов (по оценке «Невафильм Research», касса кинотеатров России (без СНГ) составила в прошлом году 1 013,6 миллиона долларов, а с декабря по май кинопрокатного 2011 года — уже превысила 540 миллионов). Впрочем, высокая цена кинобилета на 3D-показах, а также широкое распространение цифровых 3D-залов, подчас не оставляющее зрителям выбора между 3D и 2D-версиями фильма, в сочетании с участившимися случаями разочарования публики от некачественных трехмерных фильмов создают все более негативный образ этого новомодного увлечения. Уже недалек тот день, когда зритель, а не дистрибьютор или кинотеатр, начнет диктовать свои условия насчет того, в каком формате и по какой цене он хочет смотреть тот или иной фильм. Тем более что альтернативу кинотеатрам сейчас легко можно найти.

Home video — DVD и Blu-ray

Традиционно домашнее видео считается вторым рынком после кинотеатрального проката — и по срокам выхода, и по объемам продаж и доходов. Для Голливуда это давно уже наиболее существенная статья прибыли, намного опережающая кинопрокат. По оценкам IHS Screen Digest к концу 2011 года в России будет насчитываться 37,3 миллиона семей, имеющих DVD-плейеры, еще полтора миллиона семей с BD-проигрывающими устройствами.

В год на рынок домашнего видео выходит от полутора до двух тысяч DVD-релизов, а число фильмов на Blu-ray-дисках растет с каждым годом: в 2010-м их вышло 340, а за первую половину 2011-го — уже 325. При этом учитываются только те релизы, анонсы которых публикуются в отраслевых изданиях «Видеомагазин» и «Бюллетень видеорынка». Таким образом, и здесь новые технологии постепенно вытесняют старые, хотя DVD и гораздо младше пленки.

Дистрибьюторы применяют достаточно агрессивную политику для продвижения нового формата: с 2010 года в России стали популярны комбинированные релизы, когда покупателю предлагаются в одной упаковке и DVD, и BD. Причем в зависимости от того, какой из дисков является основным, цена таких «комбо-релизов» варьируется от 360 до 950 рублей. В среднем цена на DVD в России составляет 230 рублей, BD — 760 рублей (измерения производились «Невафильм Research» по релизам 2011 года, продающимся на сайте ozon.ru). Новый формат позволяет также выпускать диски с фильмами в формате 3D — первым на российском рынке стал анимационный фильм Фила Лорда и Криса Миллера «Облачно, возможны осадки в виде фрикаделек» в 2009 году; в 2010-м было выпущено шесть 3D-релизов для домашнего просмотра, а в первой половине 2011-го — уже 18. Цена их составляет сейчас в среднем 1 360 рублей.

В то же время в 2010—2011 годах российские видеодистрибьюторы отметили восстановление объемов продаж после кризисного падения. По данным «Видеомагазина» и IHS Screen Digest в 2010 году было продано свыше 81,5 миллиона дисков, а в 2011-м ожидается около 83,5 миллиона продаж. Однако анализ рынка в сравнении с динамикой числа семей, владеющих видеовоспроизводящей техникой, показывает, что объемы продаж растут лишь за счет развития инфраструктуры, тогда как у населения падает сама склонность к покупке видеопродукции на физических носителях. Так, в 2009 году одна семья, имевшая DVD- или BD-плейер, приобрела в среднем 2,5 диска одного из этих форматов, в 2010-м — 2,4, а в 2011-м этот показатель может опуститься до 2,1 диска. Очевидно, что потребитель уходит на другие рынки кинопроката — на телевидение и в Интернет.

Телевидение — эфир, кабель, спутник, по запросу...

Эфирное телевидение для большинства россиян традиционно является самым доступным и удобным каналом кинопоказа. Его основу составляют бесплатные, в основном государственные федеральные телеканалы — сейчас их насчитывается около 20, включая три общенациональных, возможность принимать которые имеется у 95 процентов населения страны: Первый канал, «Россия 1» и НТВ. К ним следует отнести также ряд сетевых — ТНТ, СТС, РЕН и специализированных — ТВЦ, «Россия К», «Домашний», «Россия 2», «Муз-ТВ», MTV, ТВ-3, ДТВ, Пятый канал, «Россия 24», Euronews, «2х2», «Звезда», «Семерка».

Помимо федеральных общедоступных условно эфирных телеканалов в России также имеется сеть региональных станций, транслирующих в местном эфире телеканалы собственного производства. Многие региональные эфирные телеканалы вещают неполный день. Как правило, это информационные программы, транслирующиеся в рамках выделенных региональных слотов на сетевых федеральных телеканалах: СТС, РЕН, ТНТ, Пятом канале, а также на частотах государственных телеканалов холдинга ВГТРК. Тем не

менее во многих крупных городах существуют независимые — не входящие в сети — местные (городские, областные) телеканалы, производящие собственный контент и имеющие самостоятельное программирование в объеме эфирного дня — всего около 30.

В целом, по данным Минкомсвязи, 99 процентов россиян обеспечены услугами эфирного телевидения, и качество этого вещания призвано улучшаться в рамках концепции перехода к 2015 году на цифровые технологии. Согласно данной концепции определен состав первого мультиплекса (восемь общероссийских бесплатных телеканалов — Первый, «Россия 1», «Россия 2», «Россия 24», «Россия К», НТВ, Пятый канал, «Карусель»), вводимого в действие к 2014 году при помощи средств федерального бюджета. Второй и третий мультиплексы телеканалов должны начать трансляцию в цифровом формате до 2015 года, но уже за счет собственных финансовых ресурсов.

При этом сегодня назвать каналы эфирными можно очень условно: каждый из них может быть доставлен пользователю не только посредством эфира, но и по кабельным сетям, через спутник. Так, крупнейший оператор спутникового телевидения «Триколор ТВ» предлагает пакет бесплатных эфирных каналов каждому пользователю. В июле этого года МТС запустил в эксплуатацию сервис «Мобильное ТВ», который доступен для абонентов всех сетей, владеющих смартфонами и установивших приложение, позволяющее смотреть восемь федеральных каналов. Очевидно, что и другие операторы в ближайшее время последуют за МТС.

Помимо этого в России действует обширная сеть неэфирного телевидения. К неэфирным телеканалам относится вся совокупность отечественных и зарубежных каналов, которые транслируются на территории страны при помощи кабельных, спутниковых и IPTV-сетей. Среди всех неэфирных телеканалов выделяются те, которые специализируются на показе кинофильмов и сериалов. В проекте по измерению аудитории специализированных каналов TV Index Plus, который ведет «TNS Россия», таких каналов насчитывается около тридцати, среди них наибольшим охватом обладают «TV 1000 Русское кино», «TV 1000» (производства Viasat) и «Дом кино» («Цифровое телесемейство Первого канала»). Всего, по данным Ассоциации кабельного телевидения России, в 2009 году в стране насчитывалось 1450 операторов кабельного ТВ — 64 процента рынка. Вдвое отставало от него спутниковое ТВ (33 процента абонентов); операторы IPTV имели 3 процента подписчиков. Однако и здесь новые технологии (спутниковая доставка сигнала, IPTV и мобильные сети) вытесняют традиционный кабель. Кроме того, с октября 2010 года в пакете «НТВ-плюс» транслируются фильмы и программы в формате 3D — на канале 3D by Panasonic.

Каналы кабельного и спутникового телевидения стали также первыми поставщиками сервисов «видео по запросу» в нашей стране еще в середине нулевых. Этим занялась компания «Комстар» со своим «СТРИМ. Кино» (с 2009 года входит в группу компаний МТС, а с 2011-го носит название «Кабельное телевидение от МТС»). Сегодня «видео по запросу» доступно также в IPTV-сетях Ростелекома под разными брендами во всех федеральных округах. В конце 2010-го появился новый игрок — главный конкурент НТВ «Триколор ТВ» с сервисом «КиноАкадемия», который благодаря своей обширной абонентской базе занял лидирующую позицию среди абонентов кабельного и спутникового телевидения. Всего число абонентов платного телевидения, имеющих доступ к сервису «видео по запросу», достигло уже 11,3 миллиона домохозяйств, что на 180 процентов выше, чем летом 2010 года (4,1 миллиона).

Video-on-Demand в Интернете

Наиболее широкие услуги «видео по запросу» представлены в самой интерактивной среде — Интернете. Первые подобные сервисы появились в период

с 2006-го по 2009 год, а в 2010 году их число резко возросло, причем большинство компаний заручились поддержкой крупных производителей контента и даже федеральных телеканалов. Многие предложили пользователям бесплатный просмотр с рекламой, другие предпочли модель продажи контента или предоставления подписки. При этом практически все платные сайты имеют каталог фильмов и для бесплатного просмотра.

Лидирующие позиции на рынке «видео по запросу» в Рунете занимают в настоящее время сайты, в основе которых лежит рекламная бизнес-модель, когда зритель не платит за просмотр контента, но вынужден смотреть рекламные ролики, предваряющие фильм. Панельный мониторинг от компании LiveInternet (webomer.ru) ставит на первое место среди российских интернет-ресурсов по итогам апреля-июня 2011 года компанию IVI, следом идет сервис Zoomby.ru, затем — «Видеоморе», Tvigle и TVzavr. Все пять лидеров рынка являются бесплатными для пользователя. Относительно новый сервис, запущенный в марте 2011 года и работающий по системе платной подписки, Now.ru — на шестой позиции. Потенциальную аудиторию «видео по запросу» в Интернете можно оценить по масштабу всех имеющих широкополосный доступ в сеть россиян. По данным Координационного центра национального домена сети Интернет к концу 2010 года количество частных пользователей ШПД в России выросло до 17,9 миллиона абонентов, а его проникновение достигло трети всех домохозяйств страны.

Что касается стоимости легального контента для пользователей, анализ цен предложения платных услуг VoD у основных компаний — в Интернете и в сетях платного ТВ — показывает, что средняя стоимость единицы контента в обычном формате в России весной 2011 года составила 46 рублей (на 15 процентов дешевле, чем летом 2010 года). Средняя стоимость качественного HD-контента выросла на 29 процентов, составив 129 рублей. При этом существенно расширилось предложение HD-фильмов. Если в 2010 году данную услугу предлагал только «Стрим», то сейчас уже шесть кабельных сетей. В Интернете такой контент тоже имеется. В целом цена на контент варьируется от 7 до 210 рублей — в зависимости от степени премьерности фильма и его востребованности. В то же время цена подписки на контент VoD сократилась на 40 процентов — до 247 рублей.

При этом рынок «видео по запросу» быстро растет и представляет собой высококонкурентную среду. В этой сфере постоянно появляются новые игроки, получающие поддержку крупных телеканалов и поставщиков контента — голливудских мейджоров, российских продюсеров и дистрибьюторов; позиции лидеров здесь не являются стабильными. Кроме того, в условиях развивающегося рынка происходит быстрое расширение ассортимента услуг: появление HD, развитие сервисов VoD и PPV на новых территориях, в пакетах опытных операторов сферы телекоммуникаций, а также снижение цены контента для пользователей. Они теперь могут смотреть фильмы онлайн, в том числе и бесплатно — даже в рамках платных сервисов. Кроме того, можно приобретать контент поштучно, либо оформлять подписку на неограниченное число просмотров в течение одной-двух недель или месяца.

Итак, эфирное телевидение, являющееся бесплатным, доступно сегодня практически для всех жителей России. Объем кинопоказа в эфире в среднем составляет около 30 тысяч часов в год (около 80 часов в сутки). Регулярно фильмы демонстрируются практически на всех федеральных эфирных каналах, за исключением «Муз-ТВ» и «России 24». Помимо этого, сегодня насчитывается около 55 миллионов человек, пользующихся услугами операторов неэфирного телевидения, не считая недавно появившееся мобильное телевидение, а среди кабельных и спутниковых телеканалов как минимум 30 специализируются исключительно на кинопоказах, включая сериалы.

Смотреть лицензионное видео сегодня имеют возможность более 100 миллионов россиян, у которых есть DVD-плейеры, а более четырех милли-

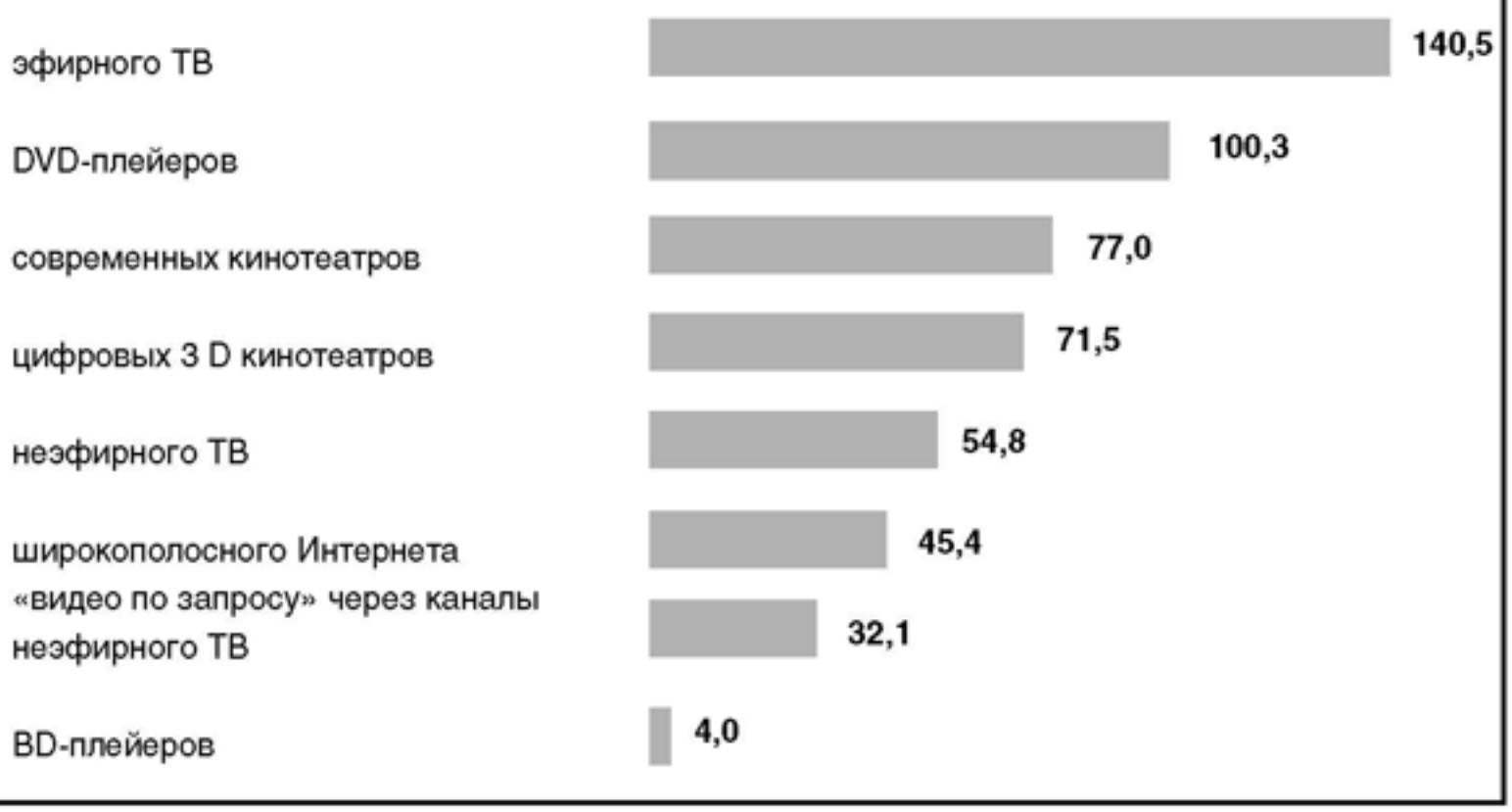
онов граждан — еще и видеопродукцию в HD-качестве. При этом диски в продаже интернет-магазина ozon.ru стоят в среднем от 99 до 600 рублей (DVD) и от 215 до 2 025 (BD), а в сетевых магазинах цены могут быть и гораздо ниже.

Число пользователей широкополосного доступа в Интернет в России составляет в настоящее время более 45 миллионов человек, а число абонентов кабельных и спутниковых каналов, имеющих возможность пользоваться сервисами VoD, достигает 12 миллионов домохозяйств, или свыше 32 миллионов человек. Более 45 операторов предлагают услуги «видео по запросу», в том числе 11 — бесплатные для потребителя (при этом их число постоянно растет), а 34 — платные.

Кинотеатры во всей системе кинопоказа занимают серединную позицию, являясь доступными для половины населения России, в том числе и в цифровом формате. Средняя стоимость услуг кинопоказа, по итогам января-июня 2011 года, составила 238 рублей (данные журнала «Кинобизнес сегодня»).

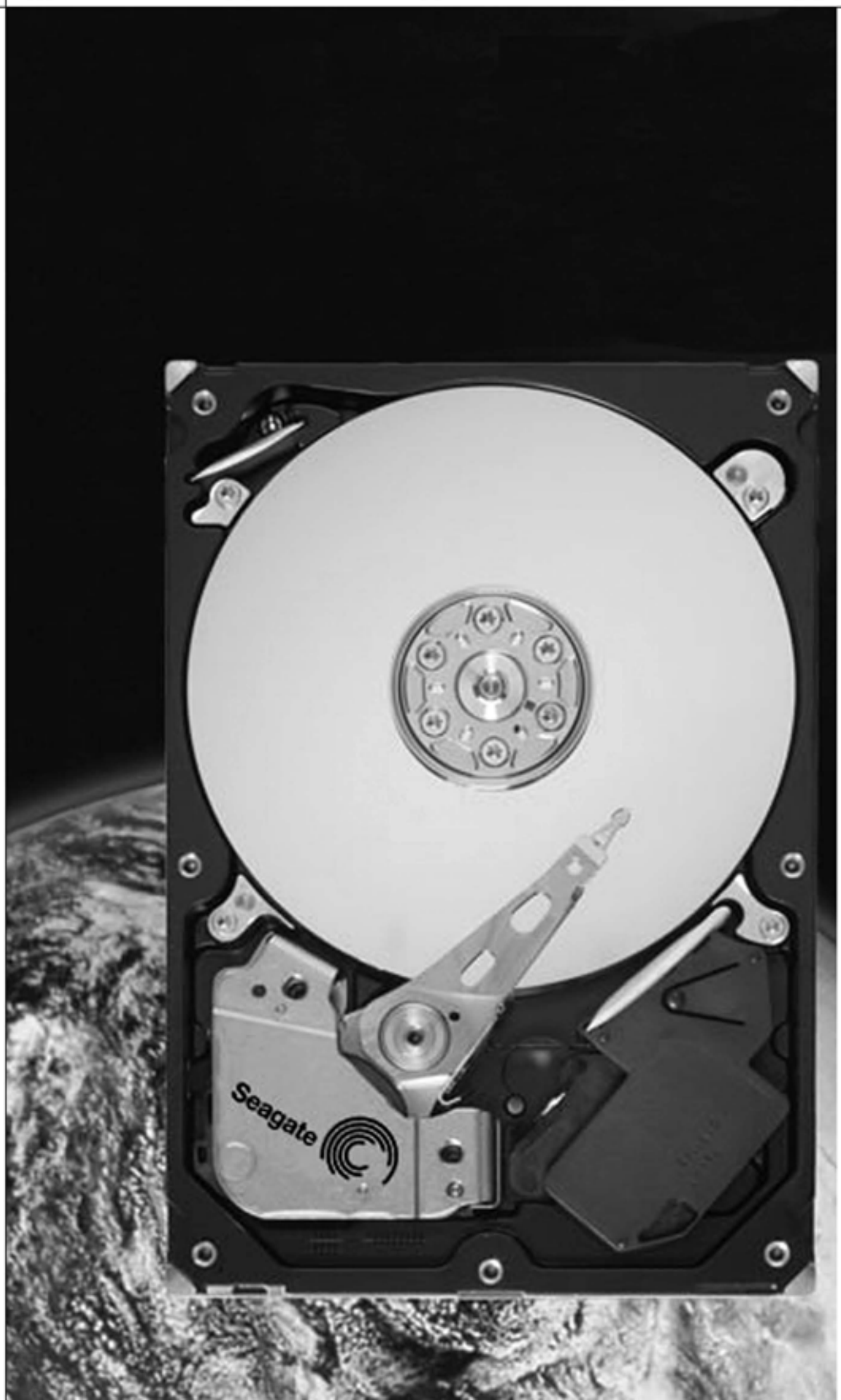
При этом мы оставляем за рамками нашего внимания среду пиратского распространения контента в Интернете, оценка объемов которого затруднена, но масштабы его могут быть соотносимы с величинами распространения широкополосного доступа.

Доступность различных каналов кинопоказа для россиян, млн чел. (*оценка на середину 2011 года*)



Подробная информация об исследованиях рынка кинопродукции в России представлена на сайте www.невафильм.рф

M E D I A



«Айда в кино!» — уже в прошлом

КИНОЗРИТЕЛИ В СЕТИ

«Круглый стол», посвященный разным аспектам существования кино в Интернете, состоялся в Сочи в рамках «Кинотавра». В нем приняли участие: Эфе Чакарэль, основатель и директор портала Mubi (Великобритания), Екатерина Миронова, руководитель портала Now.ru, режиссер и продюсер Виталий Манский, продюсер Алиса Клима, продюсер Борис Гершуни, главный редактор журнала «Искусство кино» Даниил Дондурей. Модератор дискуссии — Сэм Клебанов, президент и генеральный директор компании «Кино без границ».

Сэм Клебанов. Сегодня мы попытаемся присмотреться к будущему, в котором мы, в общем-то, уже находимся, хотя и не заметили этого. И если мы не понимаем, куда мы идем и что ждет нашу отрасль, то должны приготовиться к тому, что скоро столкнемся с немалым количеством неприятных сюрпризов. Бурное развитие технологий, которые меняют способы коммуникации, развлечения, способы потребления контента, привело к тому, что мы оказались на границе между старыми моделями киноиндустрии, которые начинают приносить все меньше денег, и новыми. Последние пока только ищут, чем заменить уходящие способы дистрибьюции.

Год назад наше будущее казалось мне беспросветным. Мы, кинодистрибьюторы, особенно те, кто занимался продвижением независимого кино, представлялись лишним звеном в длинной цепочке. Трудно поколебать доминирование студий мейджоров в кинопрокате. По мере роста количества цифровых площадок и развития технологий посещаемость таких фильмов, как «Аватар», будет все интенсивнее расти. Это тот тип киноаттракциона, который люди предпочтут смотреть на большом экране большой компанией. Где-то год назад многие коллеги заметили ощутимый спад зрительского интереса. Не секрет, что и рынок DVD тоже падает, причем доля постоянно сокращается. Но при этом мы постоянно слышали о том, что фильмы, которые мы выпускаем в прокат, лежат во всех торрентах и их активно скачивают. Потенциальные зрители протоптали свои тропинки в обход традиционных магистральных путей, по которым происходит дистрибьюция кино и по которым, в общем-то, происходит круговорот денег в нашей индустрии.

Сейчас, по прошествии года, будущее кажется мне более светлым. Пользователь, который сидит где-нибудь в Урюпинске и может бесплатно скачать новейший фильм, считает, что технологии — это добро. Ему еще надо как-то объяснить, что если он скачает фильм бесплатно, деньги не вернутся компании, которая этот фильм произвела, то есть что он нарушает нормальный процесс, а значит, скоро «кина не будет». За минувший год мы увидели, что

в России появилось несколько мощных, агрессивных стартапов. Наша компания «Кино без границ» и другие дистрибьюторы, я думаю, ощутили эффект от их появления. По крайней мере, за первые четыре месяца этого года наши доходы от интернет-дистрибьюции в разы превысили доходы за весь предыдущий год. По-прежнему предстоит решить огромное количество проблем, главная из которых — объяснить пользователям, тем, кто привык качать бесплатно, что они должны отказаться от принципа халявы. Это трудно, поскольку за последние годы сложилось убеждение, что любая интеллектуальная собственность подпадает под принцип свободы распространения информации. Эта психология действует во всем мире. Не зря даже в европейском парламенте сейчас заседают два представителя пиратской партии, которая создана в Швеции.

Другой вопрос, как вовлечь тех, кто еще не пользуется этим видом дистрибьюции, в сферу новых медиа. Потому что культура торрентов является пока субкультурой, которая еще не выходит за рамки нескольких процентов населения, а потенциал этого рынка огромен. Ну и третья проблема: как пробиться на этом рынке. Ведь мы вступаем в очень интересное состояние, когда мир кинодистрибьюции перестает быть иерархичным — он становится плоским. Я поясню свою мысль: что происходит сейчас? Мы, дистрибьюторы, должны купить кино. Между нами и потребителями стоят представители кинотеатральных сетей или отдельных кинотеатров, мы должны их убедить взять наши фильмы. Идет строительство пирамиды. Кроме того, мы должны убедить представителей телеканалов в том, что предлагаемые нами фильмы стоит показать. Телеканалы объясняют нам, что эти картины не дают рейтинга. Мы существуем сейчас в мире жесткой иерархии, где есть кино, которое дает высокий рейтинг или огромное количество зрителей. Но есть и нишевый продукт, который дает не так много зрителей. Но все равно это очень большая ниша, а потенциальные потребители такого кино есть везде. Они слишком сильно разнесены географически, чтобы создать рынок за пределами Москвы, Санкт-Петербурга, еще двух-трех городов-миллионников.

Когда мы вступаем в мир Интернета, то практически любой фильм очень скоро оказывается от нас на расстоянии одного клика. Мы вступаем в ситуацию, когда предложение просмотра включает в себя уже десятки тысяч фильмов. Например, библиотека лидера американской видеоиндустрии, компания Netflix, предлагает более ста тысяч названий. С одной стороны, это дает нам, независимым дистрибьюторам, режиссерам и продюсерам авторского кино, шанс коммуницировать со зрителем напрямую, с другой стороны — как в этом море не утонуть? Кто будет в нем доминировать, где будут маяки, кто будет прокладывать маршруты для зрителей? Мир видеодистрибьюции достаточно жестко структурирован и во многом почти монополизирован.

Мы будем говорить об американском рынке, потому что он является самым зрелым в области интернет-дистрибьюции. Здесь действуют две модели: electronic sales through, то есть электронные продажи, когда потребитель просто скачивает фильм себе в компьютер и может им пользоваться так же, как если бы купил DVD. И так называемое VoD (video on demand), когда пользователь как бы берет фильм напрокат: он может заказать просмотр — включить стриминг и смотреть его в режиме реального времени или взять — то есть иметь доступ к этому видео — в течение двух-трех дней. В области продаж абсолютным лидером американского рынка является компания Apple, у нее 64,5 процента рынка, на втором месте Microsoft — 17,9 процента и на третьем Sony — 7,2 процента. Вместе эти три компании контролируют практически 90 процентов рынка. Одним из первых игроков здесь является также компания Wal-Mart, у которой самая большая сеть супермаркетов, а доход от продажи DVD составляет 3,5 миллиарда долларов в год. Значительную часть этих доходов они вкладывают в развитие своей системы интернет-дистрибьюции. Что касается стриминга, то там такая же картина. Когда есть один доминирующий игрок — компания Netflix, у которой 61 процент рынка, следом идет компания

Даниил Дондурей, Сэм Клебанов

Comcast — 8 процентов и дальше три компании: Apple, Direct TV и Time Warner по 4 процента рынка.

Как сделать так, чтобы новый мир интернет-дистрибьюции не стал таким же жестким, структурированным, иерархичным и закрытым для независимого кино, как мир традиционной дистрибьюции? Мне кажется, несмотря на то что есть такие доминирующие игроки, Интернет предлагает намного больше альтернативных путей, чем традиционные способы дистрибьюции. Сегодня главный гость — хедлайнер нашего «круглого стола» Эфе Чакарэль, которого сейчас вы видите на экране, — и это, кстати, является отличной иллюстрацией того, как выглядит наше будущее, поскольку находится он в Лондоне. Эфе является основателем специализированного веб-портала Mubi.com, который предлагает прекрасную подборку авторского кино. Причем этот портал является не только веб-кинотеатром, но еще и социальной сетью, где люди могут общаться, обмениваться информацией о фильмах, следить за тем, кто что посмотрел. Таким образом, пользователи являются проводниками друг друга в мир авторского кино.

Эфе Чакарэль. Я рад быть с вами, хотя и виртуально, и рассказать о портале Mubi. Это, как вы изящно описали, онлайн-синематека, где вы можете смотреть классическое и лучшее мировое артхаусное кино, обсуждать его с друзьями. Портал был основан в 2007 году, так что мы существуем уже около четырех лет, хотя по-настоящему развиваться начали лишь недавно. Каждый месяц портал посещают около миллиона человек. У нас полтора миллиона зарегистрированных пользователей. Мы пользуемся поддержкой медиапрограммы Евросоюза, компаний Celluloid Dreams, Criterion Collection, а также других крупных кинопрокатных и дистрибьюторских компаний. Являемся эксклюзивным партнером фонда Мартина Скорсезе World Cinema Foundation, на данный момент самого значительного в мире проекта по восстановлению старых картин, а также сотрудничаем с Sony PlayStation, Sony Bravia и Dolby.

Мы уже так привыкли к постоянно меняющимся технологиям, что порой нам трудно отличить просто новое от принципиально иного. Но имейте в виду следующий факт: мы с огромной скоростью приближаемся к тому времени, когда любой фрагмент когда-либо созданного контента будет в любую

секунду доступен кому угодно в любой точке планеты. А это влечет за собой развитие совершенно новой медиаэкосистемы. Люди сегодня иначе ищут информацию, делятся ею и потребляют медиа. Это, в свою очередь, перевернет с ног на голову весь традиционный бизнес, связанный с контентом и медиа.

Чтобы лучше понять этот процесс, думаю, стоит взглянуть на самых активных пользователей Сети — жителей стран Азии. Это потрясающие страны — по трем причинам. Первая: население в целом очень молодое. Средний возраст пользователей в Японии составляет 25 лет, в то время как в большинстве европейских стран — 35—40 лет. Выше сорока пяти лет — в таких странах, как Германия, Канада, Испания и Италия. Разница в 15—20 лет значительно влияет на подход к потреблению медиа и способы общения с внешним миром. Вторая причина: очень быстрый Интернет. Средняя скорость подключения в Японии — 62 мб/сек, в Корее — 45, а в Лондоне, где я живу, — 4 мб/сек. Так что здесь можно скачать HD видео в формате Blu-ray, со звуком Dolby Surround не за три часа, а за 45 секунд. И третья причина: довольно легкомысленное и вольное отношение к понятию «авторское право». Эти три фактора делают азиатские страны показателем того, к чему идут все остальные.

Новый тип сети. Изначальная концепция медиасети основана на простом принципе трансляции — один человек обращается к большому количеству людей. Однако в мире, где любой фрагмент контента доступен каждому в любое время, потребители могут смотреть все, что им захочется и когда захочется. Люди начинают использовать пользовательскую сеть: круг друзей в Facebook, группы тинейджеров, пишущих в блогах о своих сетевых кумирах, знаменитости и их читатели в Twitter, сообщество пользователей на портале Mubi. Возникновение новой сетевой модели, переход от вещательной к пользовательской модели — это и есть, на мой взгляд, ключевое изменение.

Конечно, очень соблазнительно думать, что к этому нас привела технологическая эволюция: от черно-белого телевидения к цветному, затем к цифровому формату, затем к HD и так далее. Но суть в том, что все происходит иначе. Почему в мире, где есть HD-телевизоры, Blu-ray диски, цифровое видео и высококачественное аудио, люди до сих пор смотрят фильмы в низком качестве, на низкой скорости? Потому что революционные изменения в медиасфере разгораются тогда, когда меняется само поведение людей. Революция цифровых медиа может охватить мир гораздо быстрее, чем мы ожидаем. Попытка предугадать подобные перемены — большая проблема, поскольку поведение пользователей порой может казаться алогичным. Иногда кажется, что мы даже движемся назад — смотрим низкокачественные, затертые старые записи. Но на самом деле это шаг в совершенно новом направлении. Мой друг Майк Уолш сравнил медиаиндустрию — в том виде, в каком она существовала до недавнего времени, — с фабрикой, и, мне кажется, он попал в точку. На фабрике медиа — готовый упакованный продукт, предназначенный для массового потребления. Роль каждого в производственном процессе здесь ясна: большие начальники решают, что снимать, студия заключает необходимые контракты, урезает финансирование и обговаривает договоры по дистрибьюции за обедом в Канне, а затем группа редакторов в профессиональных газетах и журналах, таких как Variety и Screen, решают, что хорошо, а что плохо. И когда все готово, дистрибьюторы и студии используют свои тщательно контролируемые связи, чтобы распространять снятые картины. Именно там, где они запланировали. И, наконец, специалисты по маркетингу и дистрибьюторы начинают убеждать публику, что той просто необходимо купить продукт, произведенный для нее большими начальниками.

Затем в какой-то момент эта сверхустойчивая фабрика взлетела в воздух. Хотя не все это признают. В большинстве стран показатели телесмотрения начали значительно снижаться, уровень продаж DVD на Западе стабильно низок, а в странах Азии упал практически до нуля, вырос уровень пиратства, стало труднее заниматься дистрибьюцией в рамках конкретного региона и огра-

ничивать ее определенным временны́м периодом. Так что первый важный вывод из сегодняшней ситуации: нет смысла бороться с будущим. Независимо от форматов, авторских прав. Пользователи всегда найдут способ получить необходимый им контент, даже если для этого понадобится переносить его с одних медиаплатформ на другие, прибегать к пиратству. И все же дело тут не в нарушении каких-либо прав. Все это лишь признак того, что вскоре существующему режиму бытования медиа придется меняться в соответствии с фактическим поведением пользователей.

Социальные медиа. Социальная активность онлайн — это нечто большее, чем просто общение. У меня более двух тысяч друзей в Facebook. Больше тысячи читателей на Mubi. Дружба в Сети не обязательно предполагает, что вы регулярно пьете вместе кофе и болтаете по душам. Социальные сети развились из довольно простого инструмента, позволявшего пользователю оставаться «включенным» в сложную инфраструктуру, чтобы делиться учебными материалами, предметами общих интересов и медиаконтентом.

Недавно я был в Брюсселе, и мне захотелось посмотреть кино. Я зашел на портал Mubi, посмотрел, какие фильмы доступны сейчас для просмотра. Я люблю картину «Танцующая в темноте», она была доступна, я нажал кнопку и начал смотреть. При этом автоматически мое действие отобразилось в Twitter, и те, кто читают мои твиты, увидели, что я смотрю картину фон Триера, и тоже стали передавать эту информацию. Автоматически эта информация перешла на Facebook, причем вместе с этим сообщением в ленте отобразился плейер, в котором можно было посмотреть трейлер фильма, а затем перейти по ссылке и посмотреть саму картину на Mubi.com. Несколько минут спустя мой близкий друг, живущий в Токио — там было утро, он как раз сидел на работе, — написал мне, что всегда хотел посмотреть этот фильм, сделал соответствующую пометку у себя в Facebook. И тут же все его друзья в Японии увидели это.

Одно маленькое действие, произведенное мною в Брюсселе, внезапно породило интерес целой группы людей по всему миру, все они вступили в какие-то взаимоотношения с картиной «Танцующая в темноте». Люди приходили на Mubi, узнавали больше о фильме и, в свою очередь, передавали информацию о нем другим через социальные сети.

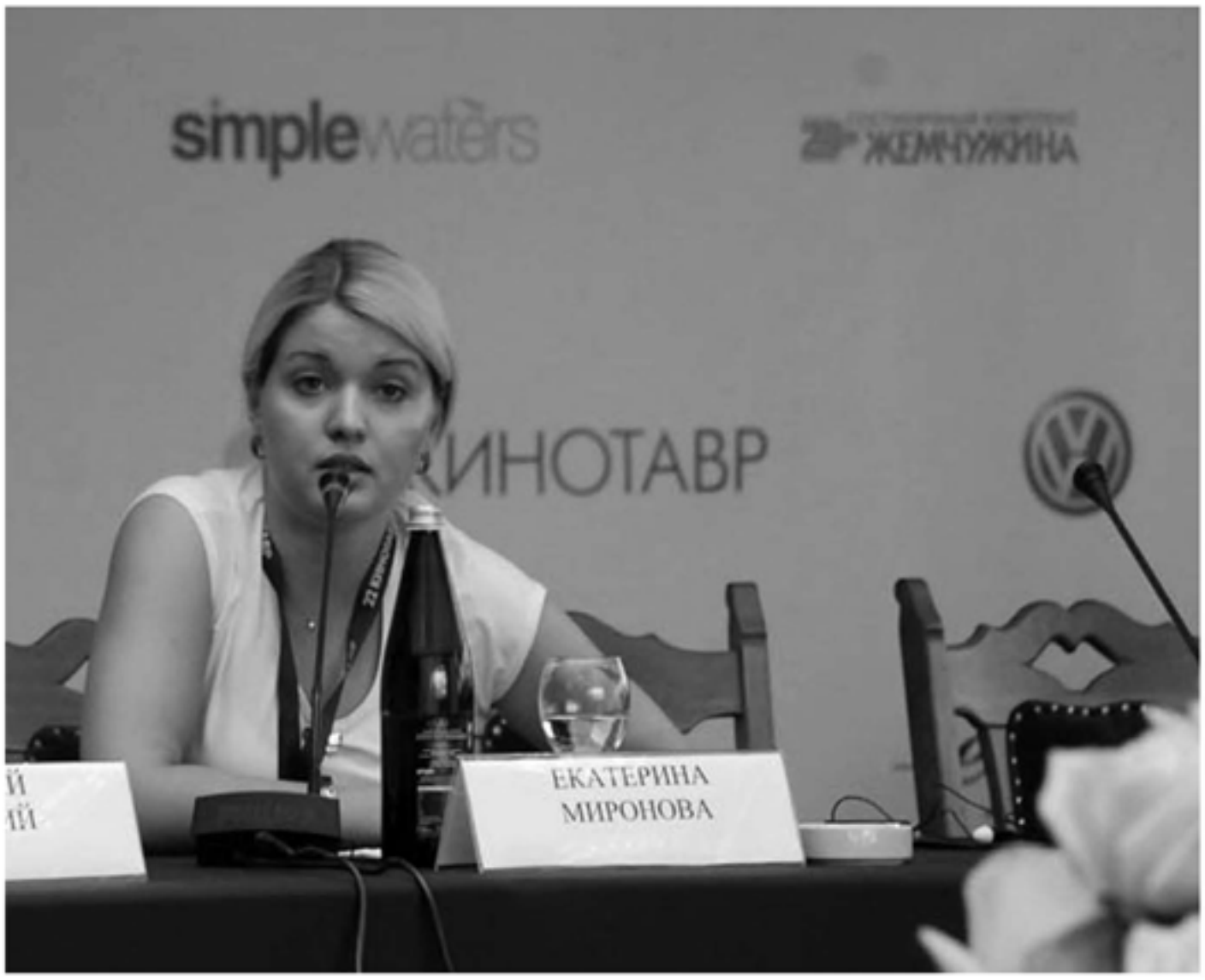
Медиасфера становится все более фрагментированной. Единственной надеждой дистрибьютора теперь остается мотивация пользователя, стимулирующая его приобрести тот или иной продукт. Вы понимаете, что теперь гораздо сложнее найти подход к определенной категории потребителей, тратя при этом то количество денег, какое вы тратили, скажем, всего пять лет назад. Промоутированию и кинопрограммированию — в том виде, в каком мы их знаем, — пришел конец. Необходимо включаться в общение, ловить контексты, стандартная реклама больше не работает. Мои друзья в Facebook, с которыми я общаюсь и которые интересуются, почему я смотрю «Танцующую в темноте», создают промоушн этой картины в Токио.

Извлечение прибыли становится нелегкой задачей. Но не невозможной. Вы часто будете слышать жалобы руководителей, особенно студийных, на то, что никто не хочет платить за контент в Интернете. Чего можно ожидать от свободной сетевой культуры? Жажды бесплатного. В некоторой степени я с этим не согласен. Потребители с радостью будут платить за удобство и селекцию, они не пожалеют денег, чтобы избежать продукции сомнительного качества, файлов с вирусами и других неприятностей. Причина, по которой многие люди платят за контент, в том, что иначе он не может быть им доступен — в нормальном качестве, с опцией просмотра на любых устройствах. Плата за качественный контент в таком случае — вполне разумное решение. И многие компании получают от этого прибыль.

Приведу в пример ряд крупных медиакомпаний. Time Warner в США — огромная кабельная корпорация. Прошлым летом она в качестве эксперимента предоставила клиентам своей сети возможность смотреть кино в Интерне-

те, запустила пилотный проект в одном штате. Он оказался настолько успешным, что теперь компания предоставляет эту услугу своим клиентам во всем мире. А значит, и ее популярность в Сети также выросла.

Deutsche Telecom, крупная корпорация в Германии, предоставляющая широкополосный доступ в Сеть миллионам пользователей во всей стране, предложила новый продукт — медиаустройство, включающее в себя около пяти тысяч фильмов, его стоимость — 40—45 евро в месяц. Фильмы можно смотреть как онлайн, так и по телевизору, если вы являетесь клиентом DT. За три месяца эту услугу подключили 500 тысяч человек — прибыль рассчитайте сами. Владельцы контента сейчас ежемесячно получают миллионы долларов. Это



Екатерина Миронова

пример Германии. Вот как люди зарабатывают деньги в Сети. У компании Netflix число подписчиков за последний год выросло с 10 до 23 миллионов — с того момента, как они ввели новую модель онлайн-подписки на просмотр в режиме потокового вещания, в дополнение к DVD.

Моя третья ключевая идея: зарабатывать — возможно, поскольку я точно знаю одно: когда меняется поведение потребителя, рано или поздно бизнес-модели должны под него подстроиться. И даже такое, казалось бы, деструктивное поведение со временем повлечет изменение бизнес-моделей.

Вот несколько сценариев развития индустрии развлечений, которым она, может быть, вынуждена будет следовать в ближайшие годы, чтобы подстроиться под меняющееся поведение потребителей.

Кино сегодня фактически одновременно появляется везде — и в залах мультиплексов, и в подключенных к Сети телевизорах, и в смартфонах. Премьеры некоторых картин проходят бесплатно, в рамках особых рекламных кампаний; стандартные кинопроекторы повсеместно сменяются цифровыми, возникают издержки сбыта, компании стремятся к созданию более гибкой системы программирования репертуара в реальном времени. Инвестиции в экспериментальное кино, в 3D и другие цифровые технологии растут.

Сейчас существуют несколько крайне интересных крупных проектов. Hulu — крупная компания в США, специализирующаяся на короткометраж-

ном и премиум-контенте, в частности на телесериалах, — недавно представила новую модель подписки. Теперь здесь также можно смотреть кино. На прошлой неделе она подписала контракт со студией Miramax, и теперь пользователи Hulu могу смотреть популярные и классические картины хоть всю ночь напролет. Недавно портал YouTube также начал предоставлять возможность просмотра кино. Теперь за определенную плату пользователи в США и Великобритании могут смотреть фильмы прямо с YouTube. И, наконец, Mubi является пионером в области распространения качественного зарубежного независимого кино и артхауса.

Создавая свою компанию, мы осознали, что должны как можно скорее получить доступ к телевидению, чтобы дать пользователям возможность смотреть фильмы из Сети на своих телевизорах. Проблема заключалась в том, что за последние пять лет цены на HD-телевизоры резко снизились и каждый, кто мог себе это позволить, уже его приобрел. Люди покупают новые телевизоры в среднем каждые пять-семь лет. И тут нас осенило — игровые приставки! В мире более 150 миллионов игровых устройств, подключенных к Интернету и телевизору. Их производят всего три крупные корпорации под марками Microsoft Xbox, Sony PlayStation и Nintendo Wii. Мы вместе с Sony PlayStation создали этот продукт (дистрибьюторскую платформу для независимого кино) и в ноябре запустили его в продажу в восемнадцати странах — по всей Европе и в некоторых странах Азии. К сожалению, Россия в их число не вошла.

С момента запуска этой платформы количество наших клиентов растет в геометрической прогрессии. Проект оказался столь поразительно успешным, что мы начали переговоры и с представителями бренда Sony Bravia, чтобы получить возможность попасть на рынок телевизионной электроники. Человек включает телевизор, а там уже есть Mubi, причем также с возможностью подключения к социальным сетям. В заключение хочу подчеркнуть одну важную мысль: мир изменился вчера, теперь наша очередь[1].

Сэм Клебанов. Прослушав сообщение Эфе Чакарэля, надеюсь, вы поняли, что мир изменился на самом деле не вчера, а позавчера. Это связано с ростом пропускной способности Интернета: все те процессы в кино, о которых мы сейчас говорим, уже давно произошли в музыке. Я согласен с тем, что пользователь готов платить за то, чтобы быть причастным к сообществу, за то, что кто-то за него делает селекцию, его направляет. Вот у меня в руке телефон Sony Ericsson Experia Arc, в котором есть HDMY-выход. То есть фактически у меня в руках не телефон, а плейер. Для того чтобы посмотреть кино на телевизоре через этот плейер, достаточно просто подключить его через HDMY-кабель к своему домашнему кинотеатру, и он дает изображение в формате HD. Достаточно просто проехаться в метро, чтобы посмотреть, сколько молодых людей едут и смотрят кино вот на таких устройствах. У них есть еще, кстати, и HD-экраны. Как человек, который очень часто летает, я постоянно вижу людей, которые смотрят кино на iPad. Пользователь таких устройств не ждет, что все для него будет бесплатно, — такие устройства уже психологически ассоциируются с оплатой. Опять же это связано с тем, что растет скорость доступа. Вот Эфе Чакарэль нам сказал про Южную Корею, где средняя скорость больше 40, в больших городах она практически у всех уже 100 мегабит в секунду, и правительство субсидирует дальнейшие разработки, чтобы к следующему году сделать стандартную скорость подключения в один гигабит в секунду. Это означает: один фильм в формате Blu-ray может быть скачан меньше чем за минуту. Это означает рост всевозможных сервисов. Человек начинает смотреть кино на телефоне в электричке по пути с работы домой. Досмотрев до середины, он выходит на своей станции, нажимает на паузу, приходит домой и продолжает смотреть на телевизоре то же самое кино, потому что и телевизор, и телефон, и компьютер являются всего лишь терминалами, подключен-

[1] Перевод с английского Елены Паисовой.— *Прим. ред.*

ными к его так называемому «облачному» серверу, потому что все его данные хранятся где-то далеко, но скорость доступа позволяет иметь к ним практически мгновенный и беспроблемный доступ.

Возникает вопрос: кого выберет пользователь? В России есть сейчас несколько очень активных стартапов в этой области. Сейчас выступит руководитель одного из них, портала Now.ru, который действует под слоганом «Будущее сейчас», и расскажет о том, как это сегодня происходит в России.

Екатерина Миронова. Я хочу поговорить о том, возможно ли сегодня зарабатывать в российском Интернете, какие для этого есть варианты и условия. Во-первых, исследования показывают, что сегодня видео в Рунете покрывает больше половины телевизионной аудитории. За последние пять лет количество запросов по слову «видео» среди лидирующих поисковиков увеличилось в четыре раза. Исторически сложилось так, что фильмы — это ключевая потребность зрителя, телезрителя или интернет-зрителя наряду с такими сервисами, как поиск, новости, почта и в последнее время — социальные сети. Интернет дает пользователю возможность мгновенного выбора: что посмотреть, когда, в какой точке света и с помощью какого устройства. Кроме того — какие-то дополнительные опции, способ смотрения, возможность показать друзьям, изменить качество. Пользователь идет за видео в Интернет не только для того, чтобы развлечься, а чтобы еще и чему-то научиться, найти новую информацию.

С учетом того, что все типы видео и способы его просмотров растут, наиболее агрессивный рост замечается на полнометражном контенте даже в прайм-тайм. Независимо от того, полнометражный или короткометражный видеоконтент, есть два основных типа монетизации. Рекламная модель AvioD, когда пользователь готов посмотреть рекламные видеоролики взамен на бесплатный качественный контент, а также схема, когда пользователь оплачивает просмотр, либо подписку, либо разовый просмотр на ограниченный срок — в Рунете сегодня это 24 или 48 часов. Есть исследования, показывающие, что уже в 2008 году порядка 60 процентов аудитории были готовы бесплатно посмотреть фильм в обмен на рекламу. И на сегодняшний день сегмент интернет-видеорекламы — наиболее быстро растущий в Интернете. Тем не менее реалии таковы, что рекламные интернет-видеобюджеты не позволяют ни порталам, ни производителям фильмов получать более или менее вменяемую выручку, которая может быть сравнима с другими способами оплаты. Поэтому западные порталы, в частности в Америке, пришли к модели подписки. Это просто, быстро, один раз в месяц, ставите галочку «списывать деньги автоматически», получаете доступ к какой-то библиотеке. Крупнейшие американские студии запустились по рекламной модели, но были недовольны результатами, обратились к модели подписки. Сначала оплата была доллар за час просмотра любого контента, а сейчас 8 долларов за месяц безлимитной подписки. Цель этого портала — более 20 миллионов подписчиков до конца 2011 года. Понятно, что цели очень амбициозные, будь то миллион подписчиков или двадцать миллионов, но компания работает не первый день на рынке, они видят статистику, заинтересованность пользователей в этом сервисе.

Первым порталом в России, который запустил модель подписки, был наш портал Now.ru. Нас очень часто сравнивают с Netflix. Перед началом нашего разговора Сэм Клебанов задавал мне вопросы, насколько мы ориентируемся на Netflix. Да, мы похожи. Мы не настолько большие, но мы еще молодые, на рынке три месяца. Тем не менее мы показываем премьерный доэфирный контент когда-то за неделю, когда-то за два дня. На сколько раньше мы выходим в эфир, зависит от того, когда физический носитель попал к нам в студию. У нас также есть раздел бесплатных фильмов, которые мы используем как промоакцию. Мы не продаем рекламу, это наша принципиальная позиция, но даем возможность пользователю протестировать наш сервис на хороших фильмах. Мы платим за права, за доставку этого контента, но зрителю показываем его бесплатно.

Одновременно с моделью подписки наша компания была вынуждена запустить разовые покупки, и чуть позже мы запустим модель разового скачивания. Как правило, по этой модели фильмы не пересекаются с подпиской, это либо самые громкие, либо самые-самые новые фильмы, которые были получены нами от крупнейших мировых студий.

Ядро нашей аудитории — люди 25—45 лет, активные молодые мужчины и женщины. Тем не менее мы видим хороший результат просмотра на детском контенте, на отдельных подписках «18+». Отсюда делаем вывод, что аудитория — это любой зритель, телезритель или интернет-пользователь. Сегодня, по прошествии всего лишь трех месяцев, 60 процентов нашей аудитории — это региональная аудитория и только 40 процентов дают Москва и Питер вместе. Более 30 процентов пользователей возвращаются в течение месяца более десяти раз, а наши самые любимые зрители — фанаты (один процент), которые возвращаются в течение месяца более 200 раз! У нас есть несколько видов подписки на 10 дней, на месяц, на три месяца и несколько тарифов для разового просмотра, более 47 процентов таких пользователей совершили повторную покупку в течение двух месяцев после первой. Могу сказать, что наши правообладатели довольны, а сегодня это главное.

Исследования показывают, что самые большие сборы на новом видеоконтенте можно собрать в течение месяца. Чем раньше вышел фильм относительно кинотеатрального релиза и телевизионной премьеры, тем большее количество денег и большее количество просмотров получает правообладатель. Три четверти пользователей готовы ждать, если он появляется не позднее, чем через месяц после премьеры.

По модели потребления Интернет больше всего похож на телевидение. У нас тоже есть прайм-тайм. Нельзя не сказать и о пиратстве в Интернете — это огромная проблема и одна из самых важных стратегических задач. Если мы являемся обладателями исключительных интернет-прав, мы защищаем права в Рунете всеми известными нам способами: точная работа с торрентами, с крупнейшими социальными сетями, которые допускают пиратский контент. У нас есть права администратора, и мы в два клика можем удалить проблему. Это работа с западными студиями, убеждение российских компаний и порталов, которые дают возможность пользователям загружать свой контент, внедрение finger-prints или watermark, потому как российский пиратский рынок сегодня не просто пиратит — это большая индустрия. По оценкам экспертов суммарная ежегодная выручка пиратов составляет более 1,5 миллиарда рублей.

Что, собственно, дальше будет происходить в российском Интернете? Во-первых, будет расти количество интернет-пользователей. Рост — 20—25 процентов в год. Во-вторых, количество просмотров на каждого пользователя. Популярность видео будет увеличиваться, и, соответственно, возрастут доходы правообладателей. Мы предлагаем нашим правообладателям защищать контент всеми доступными техническими и другими способами, начиная от борьбы с пиратством на этапе кинотеатрального релиза, продолжая постоянным совершенствованием систем geotargeting.

Сэм Клебанов. Интересно: четверть всего видеоконтента — это детский контент. Сейчас растет новое поколение, и родителям гораздо проще что-то заказать для своих детей, чтобы они не отвлекали, не мучили, поставить им какой-то мультфильм, программу... Пройдет еще пять-десять лет, и это будут люди, которые вообще не способны понимать, для чего нужны физические носители.

Виталий Манский. Мне было любопытно слушать оптимистические прогнозы, рассказы про наше светлое будущее. Тем не менее наше конкретное и весьма несветлое настоящее меня лишает такого оптимизма. Что касается фильмов в Интернете, как режиссер хочу сказать: вряд ли Рубенс или еще кто-то из художников испытывал удовлетворение оттого, что его картины сразу пос-

ле создания печатались в журнале «Огонек». Их вырезали, вешали на стенки, и они несли культуру в массы. Все существующие пока технологии интернет-просмотров — это своего рода репродукции со всеми вытекающими последствиями. Как этикетка на спичечном коробке. Особенно, если это на мобильном телефоне.

Что же касается нашего настоящего, то оно выглядит таким образом: я на портале Infox.ru, будучи там приглашенным видеоблогером, высказался, опираясь на активное пиратство моей картины «Девственность» и фильма Павла Бардина «Россия 88», в том смысле, что если очевидно, что у авторского кино практически нет кинопроката, нет телевизионного проката, и если это не только авторское, но еще и актуальное кино, то у него должен быть шанс получить некую экономическую независимость через легальный Интернет. Продюсер мог бы выпускать картину, которая окупалась бы в Интернете. Но в ситуации тотального пиратства эти картины не имеют никаких шансов на экономическую реализацию. Эту мою реплику посмотрели 116 577 человек, а сам Infox поставил тему голосования под моим выступлением. Ее прокомментировали 500 человек. Infox поставил голосование анонимное, половина из 65 тысяч проголосовавших заявили, что не будут платить ни при каких обстоятельствах, 45 процентов — готовы платить, но немного и только 5 процентов готовы платить под угрозой наказания. При том, что мы понимаем, что от суждения «готов платить» до реального перевода денег дистанция непреодолимая. Многие комментаторы говорили примерно следующее: «Вы — крестьяне. Живете на природе, дышите свежим воздухом, выращиваете пшеницу. Мы же, пребывая в своих зараженных, прогазованных городах, ваш хлеб едим. Вы от этого должны получать большое человеческое удовольствие. А вы хотите еще, чтобы мы за ваши булки платили деньги. Вы что, там на воздухе, в деревне, совсем озверели, что ли?» Вот приблизительно такая риторика. «Вы снимаете кино, получаете удовольствие, а мы что, должны платить за это? Как вам не стыдно! Еще художники называетесь». Вот общий пафос всех выступлений.

Я на днях обедал в приличном ресторане, и за соседним столом сидела явно состоятельная компания. Они друг другу рассказывали о новых фильмах, объясняли, как надо на торрентах правильнее скачивать. Вряд ли они бы так увлеченно и громко обсуждали, как скрутить колеса у припаркованной рядом машины. А это очень глубинная этическая проблема, не преодолев которую, никакие бизнес-модели в России работать не будут. Пока человек сам не купит лампочку и не вкрутит ее в своем подъезде, он и его дети будут эту лампочку разбивать камнем. Вот вы проверьте по статистике соотношение запроса по слову «легально» и по слову «халява», и вам моментально все станет ясно. Слово «легально» в нашей стране мало кого интересует. Мы на ресурсе Magazindoc.ru продаем право скачивания, стоит это право семьдесят рублей, в хорошем качестве. Максимально там были доходы сто долларов в месяц. Будем честны: мы все здесь пираты, без исключения.

Сэм Клебанов. Нет, я не пират принципиально.

Виталий Манский. Но ты — гражданин Швеции.

Сэм Клебанов. Швеция, между прочим, имеет пиратскую партию в парламенте, но я за нее не голосовал.

Виталий Манский. А у нас в стране — одна партия. Мы за нее не голосуем, но она все равно побеждает.

Екатерина Миронова. А вот некоторые наши правообладатели получают миллионы рублей за квартал.

Сэм Клебанов. Я все время сравниваю российское интернет-пространство с таким огромным супермаркетом, из которого на улицу ведут сотни дверей, а касса стоит только у самой последней, в самом темном углу. Хвала тем пользователям, которые туда доходят. Я, например, поражен, что половина пользователей готовы хоть что-то заплатить. Это уже довольно-таки большая группа. Я-то думал, что 90 процентов скажут: да пошел ты со своими плате-

жами. И если половина хотя бы заявляет, что готова, если это будет недорого, и нужно еще добавить: если будет удобно, — это уже довольно серьезная потребительская база.

Сейчас мы вступаем в новую эпоху, когда есть Apple-tv, Google-tv, у всех телевизоров LG есть приложение для выхода в Интернет, а компании — и Now, и тот же Infox — борются за то, чтобы быть на этих телевизорах. У нас на телевизоре есть выбор не только программ, но и интернет-порталов. К моей

Виталий Манский

приставке, по которой я смотрю pay-tv, покупается приложение, и я могу смотреть тысячи фильмов, которые могу закачивать из Интернета. А технические требования не такие высокие.

Екатерина Миронова. Давайте определимся. Кто такие пираты? Мы называем пиратами тех, кто зарабатывает. У нас есть примеры, когда с экрана компьютера на видеокамеру записывается наше видео и выкладывается в Интернет на закрытые порталы. Пират тот, кто зарабатывает на вашем контенте, а не тот, кто смотрит. Чтобы процентное соотношение изменилось, надо дать людям достойную альтернативу. Что касается трансакционнной модели 75 рублей за скачивание — это адекватная цена. Но, к сожалению, не по нашим реалиям. У нас сейчас подписка в месяц стоит 499 рублей, и мы предлагаем более 4000 единиц контента. Нам говорят: «Это дорого, вы сошли с ума». Любая инновация воспринимается в штыки. Поэтому предлагаю вместе бороться, давать зрителю альтернативу и наказывать тех, кто недобросовестно зарабатывает.

Сэм Клебанов. Деньги из нашей индустрии часто уводятся совершенно посторонними людьми, которые к созданию кино не имеют никакого отношения. Я слышал, что сайт «Вконтакте» является крупнейшей пиратской библиотекой в мире. И главные российские пираты — это не торренты, а большая тройка: «Вконтакте», Яндекс и Mail.ru. И действительно, они лоббируют закон, по которому не отвечают за тот контент, который размещают пользователи. Вот представьте себе: я открою кинотеатр, разрешу всем приходить и показывать свое кино, скачанное из Интернета, продавать билеты, получать за это деньги, а когда мне начнут предъявлять претензии, скажу, что я здесь вовсе ни при чем, всего лишь попкорном в фойе торгую, кино показывают дру-

гие. У государства есть возможности прикрыть, по крайней мере, этот вид пиратства, введя закон, по которому мы как правообладатели можем предъявлять претензии не сотням тысяч пользователей, которые размещают на своих аккаунтах нелегальный контент, а самому порталу. На них возложить ответственность контроля. Я уверен, что они тогда очень быстро наведут порядок.

Есть очень много сайтов, которые косят под легальные, а на самом деле предлагают зрителю заплатить какие-то небольшие деньги, отправив смску по адресу. Люди отправляют и получают пиратский контент. Этим занимается, кстати, вся мобильная тройка операторов, и мы тоже не можем им предъявить претензии, хотя они являются соучастниками воровства.

«Вконтакте» — социальная сеть, в которую входит 7 миллионов аккаунтов. Известно, что социальные сети в наше время очень опасны для властей, потому что являются катализаторами революций. И «Вконтакте» могут себя представлять как социально близкая к властям сеть, с которой можно договариваться. Понятно, что если все пользователи уйдут в тот же Facebook, то договариваться с Цукербергом невозможно: многие пробовали, но не договорились. Поэтому государство имеет возможность прикрыть эту часть пиратства. И если так сделать, то это даст очень мощный импульс развитию легального Интернета.

Алиса Клима. Пиратство, на мой взгляд, сродни вирусу. Нет лекарств, которые победили бы его, но существуют интервенции, которые позволяют укреплять иммунную систему. Рассчитывать на то, что будет реальный доход при таком уровне пиратства, не реалистично. С другой стороны, очень важно продолжать диалог между частным и государственным секторами. Сейчас уже во многих странах придумывают различные схемы, в том числе так называемые пакеты, когда, например, сотовые компании и интернет-провайдеры заранее закладывают в пакет определенную сумму, которая покрывает расход, например, на скачивание музыки или фильмов. Например, если я буду платить в месяц за свой абонентский пакет 23 доллара, а не 20, но при этом буду иметь доступ ко всем базам данных и буду скачивать те фильмы, которые я хочу, это не то же самое, что платить 500 рублей в месяц за то, чтобы иметь доступ к какой-то отдельно взятой базе.

Массовый потребитель будет платить только тогда, когда это дешево. Очень важно находить компромиссные варианты, которые помогли бы, может быть, и не уничтожить пиратство, но взять его под контроль какими-то совместными усилиями.

Сэм Клебанов. Я абсолютно согласен с вашей мыслью по поводу пакетных сделок, потому что все эти устройства привязаны к тем или иным способам оплаты. Если мне тот же «Мегафон», которым я пользуюсь, предложит тарифный план на сто рублей дороже, но в него будут входить пять фильмов, которые я могу сюда скачать, и для этого нужно будет просто отправить что-то на короткий номер, я воспользуюсь этим пакетом. Это очень просто, особенно, когда не надо доставать из кармана сто рублей, а просто набрать какую-то комбинацию цифр.

Мне кажется, что сейчас параллельно происходят два интересных процесса: с одной стороны, увеличивается доступ кино в Интернете, с другой — само кино становится цифровым, уменьшается стоимость вывода его в кинотеатры. Если раньше мы выпускали три 35-*мм* копии и города России выстраивались в очередь, чтобы их получить, то сейчас мы на старте даем цифровые копии практически всем, кто хочет получить фильм. Поэтому люди могут выбирать, как они хотят посмотреть картину — на большом экране, с хорошим звуком или у себя дома. При том, что в Америке рынок хорошо развит, он составляет, если я не ошибаюсь, 22 миллиарда долларов в год, больше чем в два раза превышает кинотеатральный рынок, в России по различным оценкам порядка 500 миллионов, то есть меньше половины рынка театрального проката.

Все равно остается какой-то сегмент зрителей, которым хочется иметь физический носитель. На нашей дискуссии присутствует Борис Гершуни, кото-

рый возглавляет компанию «Новый диск». Это один из лидеров отечественного рынка DVD и Blu-ray-компаний, и мне интересно, как распространение интернет-дистрибьюции влияет на DVD-рынок, какой ущерб — я имею в виду снижение доли — наносят такие компании, как Now.ru. И как влияет на этот рынок то, что мы на самом деле сегодня достаточно мало обсуждали, — модель бесплатного рекламного viodi. Когда я отдаю контент Now.ru, то понимаю: ну хорошо, мой контент становится доступен любому, но и мы на этом немножко заработаем. Я отдаю бесплатно и легально то, что пытаюсь продавать за деньги, а эти рекламные доходы — очень маленькие.

Борис Гершуни. Сэм Клебанов в начале сказал, что DVD-рынок падает, но по исследованиям «Невафильм» он в прошлом году не упал, а даже вырос с 80 до 83 миллионов физических носителей. Другое дело, что падают тиражи новых фильмов и практически все продукты, которые выходят в этом году, продаются гораздо меньшими тиражами, чем еще год назад. Безусловно, рекламная модель влияет на продажу DVD, они сразу падают, это заметно невооруженным взглядом. Любые платные модели влияют. Может быть, у Now доля суммарно меньше за счет того, что нужно. Самое главное — это, конечно, четкое выдерживание окон. Все продюсеры должны понять, что так устроен развитый рынок. Для DVD должно быть окно. У нас сейчас принято: все выпускают DVD в течение трех-четырех недель. Любые модели использования в Интернете тоже должны иметь окно, как принято в Америке, минимум, три-четыре месяца. Это, наверное, не очень критично для продаж физических носителей. Сам рынок будет жить еще много лет, но не будет таким большим. Вот Blu-ray-рынок в ближайшие пять-семь лет имеет перспективы, он за год увеличился в четыре раза. Но каналам продажи физических носителей уже не нужен такой большой ассортимент, они берут только самые топовые продукты, и все небольшие проекты постепенно будут вытесняться блокбастерами.

Сэм Клебанов. Получается, что независимое авторское кино уйдет в Сеть и носителей не останется?

Борис Гершуни. Ну, пока еще есть несколько магазинов, которые специализируются на артхаусе: «Республика» и «Деликатес-серия», довольно много и сетей, где люди привыкли покупать, это удобно. То есть многие уже наработали такой маршрут: заехать в магазин, спросить продавца, посмотреть, что есть в новинках, и сразу набрать себе дисков на месяц вперед.

Сэм Клебанов. Но готово ли общество вообще к этой модели, к тому, что Интернет перестает быть халявой, а становится какой-то территорией, где тоже действуют законы...

Даниил Дондурей. Все мы понимаем, что живем не в Лондоне. Был такой эпизод четыре года назад, когда первый вице-премьер, впоследствии наш президент, организовывал на московском кинофестивале встречу по поводу пиратства в кино. Выступали большие генералы от милиции, руководители Первого канала и «России» говорили о том, какие будут применяться наказания за пиратство. Первый канал демонстрировал показательные «утюжения» трактором пиратских кассет. Я высказал тогда одну гипотезу, Медведеву она показалась неожиданной. Она сводилась к тому, что десятки миллионов пользователей пиратской продукции не рассматривают пиратство как аморальный проступок.

В России люди живут в разных эпохах. Большая часть населения — в прошлом, многие — в феодальном. Одни еще не расстались с моделями представлений о кино периода малокартинья конца 40-х, 50-х годов, другие удивляются, что в кинотеатрах сегодня нет оркестров, как в 60-е, или киноклубов, как в эпоху застоя, третьи спрашивают, что происходит с DVD. Вот и в российской киноиндустрии разные участники рынка живут в разных временах. Но всех сплачивает одно очень важное свойство: каждый занимается исключительно своим элементом кинематографа.

Доказательством является состав этого зала — здесь не случайно нет продюсеров. Мы же не обсуждаем трудности освоения бюджетов. Говорим лишь

о том, что будет с нашим кинематографом через пять-семь лет. Но и в дискуссиях о производстве вы никогда не увидите демонстраторов. Они тут встретились на днях на завтраке у Олега Березина и обсуждали только одно: кто у кого больше ворует — дистрибьюторы у них или они у дистрибьюторов. Не стали обсуждать, к примеру, лежащие в недрах правительства идеи по поводу обременения каждого билета налогом. А те, кто собирается строить тысячу новых залов, не размышляли о том, сколько сегодня мест в кинозалах России пустует. Они бы тогда узнали, что в нашей стране сейчас всего восемнадцатипроцентная загрузка, а за шесть месяцев этого года у нас еще на несколько процентов упал интерес к кино в целом, включая американское. Это значит, что при такой тенденции к 2017 году только десять кресел из ста будут заполняться, а российское кино будет занимать 10 процентов от этих десяти кресел. Одно место из каждых ста! Ни у кого об этом душа не болит. Это ведь будет когда-то... в будущем.

То, что мы здесь обсуждаем, — очень серьезные процессы, которые касаются не только тех, кто занимается легальным распространением кино в Интернете и спорит, дорого ли платить 499 рублей в месяц за легальный просмотр. Для этого нужно осознать, что, например, те же кинотеатры давно уже в большей степени, чем кино, продают еду и зарабатывают на этом. И это не просто еда, если речь идет о 300 процентах рентабельности. И отрасль содержат вовсе не 900, а всего 200—300 кинотеатров. И располагаются они в основном в торговых центрах. А там тоже — еда. Что это тогда за индустрия? Как она устроена, к чему имеет отношение? К пищевой промышленности, к ресторанному делу? Но еду трудно под видом обслуживания населения продать в малых городах.

Все это очень сложные социально-культурные процессы, о которых практически ни у кого голова не болит, и касаются они не только того одного очень важного сегмента, который мы обсуждаем, но системы досуга в целом. Такая вот «мелочь»: молодые люди несоизмеримо большие деньги, в семь-восемь раз большие, чем на кино, сегодня тратят на еду. Не на киноеду, о которой я говорил, а на пребывание в кафе, ресторанах, клубах. Они теряют интерес к общению в залах кинотеатров. Что-то важное там уже не получают. В первую очередь основной инвестор в российскую индустрию — девушки 12—24 лет. Они не находят мальчиков в кинотеатрах, не получают с экрана модели правильного поведения. Жизнь осваивают лучше во время общей трапезы. Это мощные культурные сдвиги, которые влияют на функционирование кино. Появилась масса альтернативных технологий продуктивного времяпрепровождения. В ближайшее время в транспорте, на пляже, в магазине — в любом месте можно будет среди прочего иметь доступ к любому контенту. Это все повлияет на тех девушек, которые в кинотеатр в 2010-м принесли миллиард долларов, а в рестораны во много раз больше. Что с ними будет дальше, куда они пойдут за опытом и развлечениями? Как будут относиться к пиратству: морально ли бесплатно скачивать или нет? Это все социокультурные трансформации, и куда более мощные, чем те конкретные технологии, которые здесь обсуждались.

Мы стоим перед гигантской культурной революцией, связанной со стиранием границ между профессиональным и непрофессиональным контентом. Вскоре будут находиться сумасшедшие гении, которые свой грошовый контент смогут продавать по цене американских блокбастеров. Они научатся через сети, через другие новейшие технологии иметь возможность если не собирать деньги, то делать такой тип коммуникации по-настоящему значимым. Вы видите нечто подобное хотя бы по Навальному или интересу к Wikileaks. Культура предоставит возможность каждому человеку снимать фильм и транслировать его десяткам миллионов. То, о чем говорил Эфе Чакарэль, безусловно, выдающаяся трансформация доступа к благам человечества — виртуальные клубы, виртуальные сообщества, виртуальные кинотеатры — те самые формы общения «полного цикла», которые уже теперь можно получать через компьютерные сети.

Единственное, что мне кажется важным и что совсем еще не осмыслено, — человечеству все равно нужны элиты. А они постоянно нуждаются и находят более сложные коды, для того чтобы отделиться от массы, от большинства. Зарабатывают, с одной стороны, на обслуживании сюжетами огромных аудиторий, но тут же создают новые смыслы, формы кодирования, которые позволяют маленьким сообществам вновь чувствовать себя избранными, новой аристократией. Поэтому естественно, что произведения Ларса фон Триера, Сокурова, Балабанова или Бакурадзе доступны совсем немногим. Все это здесь на «Кинотавре» видно. Мы не понимаем, как это теперь будет устроено, но человечество всегда нуждается в новой интеллектуальной аристократии, которая пользуется не технологией самой по себе, а языком, смысловыми контекстами, которые большинству недоступны. Как, например, современное искусство, которое кажется обычным людям варварским, странным, неправильным и высокомерным, поскольку требует от зрителя колоссальной культуры — языковой, символической, эмоционально-поведенческой. Требует таких ресурсов личности, которыми обычный человек не обладает. Уверен, что произойдут фундаментальные трансформации в рекламной политике. Ее распространители перестанут дурачить друг друга тем, что телевизор включен. Да, включен, но картинка не считывается. Нас ждет еще множество других часто невидимых мутаций, последствия которых сегодня невозможно предугадать.

Сэм Клебанов. На фоне бурного развития интернет-дистрибьюции мы видим, что телевидение становится все более и более попсовым и мейнстримовским. Предлагая отличное кино начальникам, мы все время слышим от них одно и то же: те, кому это надо, давно посмотрели его в Интернете. Телевидение стоит последним в цепочке окон: кинотеатр, потом DVD, потом PayTV, тот же VoD, только потом FreeTV-каналы. Поэтому единственный выход для тех, кто работает с независимым, авторским и большей частью отечественного кино, — это освоить пространство Интернета, сделать его рабочим.

В России, действительно, мало кто понимает, что скачивание — это воровство, но вот в Корее, например, была проведена очень мощная кампания, которая называлась Good Download Campaign, в которой участвовали почти все звезды кино и музыки. Они продвигали идею: будьте хорошими скачивальщиками, пользуйтесь легальными средствами. Мы — часть одного сообщества. Будьте частью нашего братства творцов, а не сообщества пиратов. Думаю, и такая кампания необходима России. Даниил Дондурей сказал очень правильную вещь, что обществу нужны элиты, но Интернет является этаким демократизатором элит, потому что сильно облегчает доступ в эти сообщества. В том числе для того, чтобы смотреть «кино не для всех» (мне никогда не нравилось это определение, потому что оно является очень элитистским, закрывает доступ для большей части аудитории). Сейчас, для того чтобы смотреть эти фильмы, нужно быть жителем Москвы, Петербурга, Новосибирска, Екатеринбурга — ограниченного количества городов, где такие фильмы хоть как-то появляются в кинотеатрах, где есть магазины DVD, которые возьмут такой контент себе на полку. Но человек, живущий в любом поселке городского типа, если вдруг ему стукнуло в голову смотреть фильмы Ларса фон Триера, может присоединиться к кругу единомышленников. Стать другом Эфе Чакарэля на Mubi или подписаться на мой Twitter. Возможность войти в эти сообщества открывается для всех. Те, кто эти сообщества создадут, в общем-то, и выиграют. Добро пожаловать в будущее!

Ч Т Е Н И Е

Фото: Ибай Асеведо Ларранага

ПАВЕЛ ФИНН, ЕЖИ ГОФМАН

Моя Сибирь

Часть вторая

Волк шел вперед, никого и ничего не страшась. Ни пули, ни капкана, ни отравы. Из всей большой стаи выжил он один. Потому что был невероятно могуч, ловок, умен, хитер и бесстрашен.

А может быть, потому что был бессмертен?

Впрочем, людям чаще всего было не до него. Люди в те годы были очень заняты, они мучили и убивали других людей. Волк по пути не раз наблюдал, как люди в зеленой форме, словно на зверей, охотились с винтовками на людей в арестантских робах с номерами на груди и спине, бегущих и прячущихся от них.

Волк шел уже много лет. От великой реки Амур. На запад. К Алтайским горам. Страшный голод, ужасные морозы выгнали его из родных мест. Волк поднимался к горным снегам, перевалив через хребет, спускался в долины, переплывал бурные реки и шел берегами синих и черных озер.

За эти годы он состарился, мех на спине и боках вытерся и поседел. Порой, особенно в лунные ночи, он устраивался на краткий отдых где-нибудь на возвышенности, откуда ему были видны город или селение, и выл.

И, слушая его вой, люди в городах и селениях испытывали тоску и страх — перед жизнью, перед судьбой, перед завтрашним днем.

Однажды он приснится Юреку, этот загадочный белый волк.

Поезд, которым они добирались до Алтая, уже вторые сутки стоял в осенней холодной степи в ожидании паровоза. Он должен был дотащить их до ближайшей станции. Но паровоза все не было и не было.

В черном ночном небе, полном острых колючих звезд, бесшумно пролетали над землей темные демоны чужого пространства.

Но что это? В раме вагонного окна белая морда волка невыносимо долго смотрит на Юрека холодными пристальными глазами.

И вдруг — странное превращение! Уже сам Юрек глядит на себя через окно из степной зловещей тьмы. «Кто здесь? Кто это?» — кричит он во сне. И голос из-за стекла отвечает ему: «Ты! Ты! Мы с тобой братья, ты и я!»

Он просыпается. В тесноте и густом храпе набитой телами теплушки он, лежа на полу, смутно видит рядом родные лица матери и отца...

— Моя Сибирь... — звучит голос взрослого человека. — Я не забуду ее никогда. Здесь я понимал, что такое жить и что такое выживать. Здесь я узнал свою первую любовь и первые разочарования. Здесь я открывал для себя человека и учился различать добро и зло — в других и в себе...

Мама. Отец. Юрек. Нагруженные узлами, мешками и чемоданами. По пер-

---

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2011, № 7.

рону пробиваются сквозь встречный людской поток к стоящему на рельсах составу...

Доктор Беккер одной рукой держит на спине большой мешок, другой сжимает ручку драгоценного саквояжа.

Стая мальчишек. У кого ноги в опорках, а у кого и босые, задубевшие от грязи и холода. На руках и ногах когти, как у волчат. И зыркают по сторонам, как волчата, выслеживая добычу. Встречают взгляд Юрека, такой же, волчий, настороженный.

Срываются с места зверьки и толкают, кусают, рвут на себя мешки и чемоданы. Мама падает, не выпуская из рук узла. Юрек бросается в бой. Сшибает с ног одного, другого.

Милиционер дует в свисток, висящий на шее на шнурке, топает к ним.

Отец поднимает маму. А у него из-за спины — хищная лапка, рывком — саквояж... И — бежать, мелькают черные пятки...

Юрек уже несется, догоняет и сзади — кулаком в затылок. Мальчишка носом о перрон, в кровь. Юрек падает на него и бьет, бьет, месит кулаком лицо.

Отец отрывает его от мальчишки и не может оторвать...

Зима. Закат. В вечерней багровой дали исчезают, сливаются с небом линии пологих заснеженных гор.

На пригорке кладбищенские кресты... Польские фамилии, годы рождения и смерти... Дети... Дети... «Просят помолиться за упокой»...

— Теперь мы жили в алтайском поселке на пятом участке Кантошинской ветки, — звучит голос взрослого человека. — Отец и мама как врачи помогали полякам и русским. А я ходил в новую школу…

Волк поднимается на пригорок, укладывается между могилами в снег. Внизу лежит обрамленный тайгой поселок — мелкая россыпь домиков, дрожащие огни. Одноколейка — железнодорожная ветка — уходит в белую глубь тайги.

Небо чернеет. Сияет луна. Волк поднимает к небу седую морду и воет.

— Судьба всерьез тогда взялась за меня. В ее жестоких руках я менялся так же быстро, как и рос…

— Встать! — командует голос.

Стучат крышки парт. Встает класс. Подростки. А с задних парт, не спеша, лениво верзилы, явные второгодники, с бритыми уже наглыми физиономиями.

Юрек, хоть и поменьше их ростом, но крепостью, шириной плеч и дерзостью взгляда не уступает. Он тоже, как и они, «на камчатке».

Учительница, маленькая старенькая еврейка, поднимается из-за кафедры и испуганно смотрит на вошедших.

Директор школы. Высокий, толстый, в меховой безрукавке, в бурках, с красным лицом. И Шарапов, комендант участка, пожилой, седой, в расстегнутом черном овчинном тулупе, под которым видна гимнастерка.

— Вот, товарищ Шарапов, — громко говорит директор, — наш седьмой класс. Образцовый. Классный руководитель Кацнельсон Роза Абрамовна, заслуженная учительница из блокадного города Ленинграда, ведущего бой с фашистами. В данный момент проводит с учащимися школьниками урок немецкого языка... Продолжайте, товарищ Кацнельсон. Согласно программе...

— Садитесь, дети, — взволнованно говорит Роза Абрамовна.

Под стук крышек комендант и директор опускаются на последние парты.

— Liebe Kinder, heute nehmen wir die konjugierung deutscher Verben durch, — стоя за кафедрой, учительница оглядывает класс и находит взглядом Юрека. — Becker, bitte iibersetzen sie, was ich gesagt habe[1].

Юрек встает. Молчит.

— Беккер... Юра, — извиняющимся тоном объясняет начальству Роза Абрамовна. — Отличник... Bitte... bitte, Юра... Übersetzen sie...

Он молчит. Весь класс с веселой готовностью к подвигу смотрит на него.

[1] Дорогие дети, сегодня мы будем с вами проходить грамматические формы спряжений немецких глаголов. Беккер, пожалуйста, переведи нам, что я сказала.

А он идет по проходу между партами, встает рядом с кафедрой — лицом к классу. И вдруг делает дирижерский жест обеими руками. Все встают.

— Мы живем в стране советской, — громко говорит Юрек, и класс повторяет за ним хором: — И не нужен нам немецкий!

Общий, одновременный удар крышками. Класс шумно садится. Юрек стоит.

— Молчать! Вон! Всех на второй год! — вскакивает на ноги директор.

— Я, думаете, их люблю? — неожиданно вскрикивает Роза Абрамовна и плачет. — У меня в Ленинграде муж и внук от голода умерли... Он был студент... Я их ненавижу!

Сидящий рядом с Шараповым второгодник ревет диким басом:

— Домой!

Хватает портфель и несется к двери...

— «Как родная меня мать провожала, тут и вся моя родня набежала...» — орут пьяные голоса под гармошку.

Трое парней без шапок, бритые. Один из них — тот второгодник, первым накануне покинувший класс. Шатаются, передают из рук в руки бутыль с самогоном, пьют из горла́. Наяривают на гармошке:

— «А куда ж ты, паренек, а куда ты? Не ходил бы ты, Ванек, во солдаты...»

Провожающие. Скрипит на сильном морозе снег под ногами.

В конце улицы телега с таким же, как и все, пьяным возчиком. Дуга и сбруя украшены бумажными цветами. Возле телеги комендант Шарапов, кажется, тоже нетрезвый, замкоменданта Птичкин, низкорослый, с недовольным лицом, в шинели, с командирским планшетом и наганом в кобуре на портупее. И директор школы.

Семья Беккеров подходит. Отец, мама, Юрек.

— Ну, что, антифашист? — замечает его Шарапов. — Вообще, зря. Язык врага надо знать, как родной.

И пожимает руку отцу.

— Гражданин комендант? — спрашивает отец. — А давление когда-нибудь мерить? Поздно будет. Вас не волнует?

— Шопен ваш, между прочим, великий композитор, — невпопад задумчиво говорит Шарапов, но смотрит при этом на маму и неожиданно произносит: — «Нет на свете царицы краше польской девицы...»

— Они, кстати, евреи, — тихо и со значением говорит ему на ухо Птичкин.

— «Весела — что котенок у печки, — не слушая его, продолжает Шарапов. — И как роза румяна, а бела, что сметана... Очи светятся, будто две свечки»... Пушкин. Великий русский поэт...

— Ну, сначала Мицкевич, а потом уже Пушкин, — сухо замечает отец.

— «В Красной Армии штыки, чай, найдутся, без тебя большевики обойдутся...» — горланят новобранцы.

— Скажите молодым бойцам напутствие на прощание, товарищ Шарапов, — негромко советует Птичкин. — Соответственно. Как комендант участка.

— Они ж того, пьяные совсем, — улыбается Шарапов. — Им все, что надо, командир перед первым боем скажет.

— Ванька! — цепляется за новобранца пьяная жена. — Там же война, Ваня!

— Ой, боюсь, боюсь! — дурачится Ваня, обнимает ее и кричит: — Доктор! Дай справку, что у меня одна нога деревянная!

Двое ребят помоложе, уходящие на фронт, тоже стоят здесь. У того, кто выше и посильнее, металлические зубы. Второгодник обнимает ребят, прощается.

— Пацаны, — говорит он ребятам. — Юрка — наш мужик, честно, хоть и поляк.

Пьяный новобранец стоит на телеге, играя на гармошке. Лошадь дергает, он падает и лежа продолжает играть, растягивая гармошку на груди и глядя в небо...

Матери, жены и возлюбленные бегут за телегой... Отстают...

— Когда мне было восемнадцать и я уходил на фронт, — говорит отец Юреку, — твой дед, мой отец... помнишь его?.. подарил мне записную книжку. Такую дорогую, толстую, в кожаном переплете. Я носил ее на

груди. У мундиров нашей армии... австро-венгерской... на груди были большие карманы... Слева и справа...

Он замолкает. Мама и Юрек смотрят на него.

— Ну? И что? — спрашивает Юрек.

— Однажды я получил пулю... с итальянской стороны... В левый карман, где сердце... Пулю дум-дум...

— Дум-дум? — смеется Юрек. — И что?

— И остался жив, как видишь, — говорит отец. — Так, только чуть рука была затронута, быстро прошло... Видимо, это рок...

— Я не верю в рок, — сердито говорит мама.

— Надо бы найти эту книжку, Марыся. Она мне приносит счастье на войне. Я, кажется, захватил ее с собой сюда?

— Я не отпущу тебя в армию к большевикам. Надо было уходить с Андерсом!

— У нас всех общий враг.

— А что говорил Малинек? Ты нужен здесь!

— Из тебя получился хороший врач, Марыся. Ты справишься и без меня.

— Я никуда не отпущу тебя от нас, Зигмунт, — страстно говорит мама.

Какая-то девочка, одних, наверное, лет с Юреком, в кожушке, платочке и больших валенках на тонких ногах, вдруг появляется на улице. Она пленительно и странно оборачивает к Юреку свое нежное лицо с огромными голубыми глазами.

— Кто это? — вырывается у Юрека.

Но отец и мама уже уходят по улице разговаривая.

— Эй! Юрок!

Сзади двое парней из провожающих.

— Пойдем, что ли, — говорит тот, что с металлическими зубами. — Покукарекаем!

Расстегнув кожух, показывает из-за пазухи горлышко бутыли, заткнутое газетной пробкой. И вдруг, хлопнув себя ладонями по бедрам, выбивает на месте дробь подшитыми кожей валенками и орет на всю улицу:

— «Последний нонешний денечек гуляю с вами я, друзья...»

Юрек и два его новых приятеля, Толя Полковник с металлическими зубами и Витек Баков, идут посередине улицы.

Впереди две здоровые девки в сапогах и цветастых платках. Щелкают кедровые орешки и независимо плюют скорлупу на снег.

— Зойка! — кричит Полковник и подмигивает ребятам. — Дай орешка.

— Да иди ты, — не оборачиваясь, отвечает Зойка.

— Зойка! — снова кричит Полковник. — Хочешь, укушу? Зубами?

— Да иди ты!

— Зойка! — не унимается Полковник. — Пойдешь за меня?

— Да иди ты!

— Зойка! — вдруг отчаянно кричит Юрек. — Дай орешка!

— А вот, например, за Юрку, за кореша нашего? — вступает в разговор Витек. — Он поляк, у него не такой, как у нас, у русских. У него польский. Пойдешь?

Она вдруг останавливается, оборачивает к ним свое пылающее от мороза лицо, глядит на Юрека откровенными, бесстыжими глазами.

— Пусть раньше покажет, может, и пойду!

Заиндевевшие рельсы одноколейки. Темная стена тайги. Штабель бревен под шапкой снега. Дощатая будка, из трубы тянется в небо слабенький дымок. Ребята сидят в будке, с ними старик сторож в тулупе. Топится печурка в углу. На столе бутылка с мутным самогоном, хлеб, соль, стаканы. Витек разливает самогон. Все берут стаканы.

— За корешей наших, за верных дружков, — говорит Полковник. — Чтоб им хорошо воевалось против гадов-фашистов. Ничего! Войны на всех хватит.

Пьют. Юрек так же лихо, как и приятели. Они с одобрением следят за ним.

— Хороша перцовочка, — крякнув, говорит сторож и нюхает хлеб.

— Это у деда присказка такая, — смеется Витек. — Ему что ни налей, все у него, например, перцовочка.

Сторож поднимает бутыль, рассматривает на свет.

— У Галчихи брали? Хороша перцовочка! Почем?

— По деньгам, — смеется Полковник. — Брали без спроса. Война, дед!

Робкий стук в дверь. Она открывается. На пороге стоит чернявый и смуглый, как цыганенок, мальчишка лет одиннадцати с заплаканными глазами.

— Я пришел, Полковник, — всхлипнув, говорит он. — Как ты велел.

Они идут вдоль рельсов одноколейки. Полковник, чернявый пацан, Юрек... Витек несет ведро с водой.

— Это ты хорошо сделал, что пришел, Галчонок, правильно, — добродушно говорит Полковник. — За это ты молодец.

Галчонок горестно шмыгает носом, молчит.

— Вот ты мне скажи, Юрок, — так же добродушно спрашивает Витек. — Мог бы ты на своего, например, товарища донос сделать?

— Нет, — убежденно говорит Юрек. — Не мог.

— Например, что он у твоей мамки Галчихи, старой гниды-скупердяйки, бутыль самогона спиздил? Мог?

— Нет, — горячо отвечает Юрек. — Никогда в жизни.

— Слыхал, урод, что поляк говорит? — спрашивает Полковник у Галчонка и останавливается. — А ну! Сымай брюки!

Галчонок прерывисто вздыхает и начинает медленно расстегивать штанишки, преданно и жалобно глядя на Полковника.

— Давай, давай! — торопит его тот. — Паровоз тебя ждать не будет! У него расписание. Ему вот уже на лесопилку пора.

Слезы текут по щекам пацаненка. Трусики следом за штанами падают на снег.

— Ого, какой! — глядя ему между ног, замечает Полковник. — А ведь ты мужик, а не девка. А ведь это только девки ябедничают.

— А когда ты, например, на фронт попадешь? — интересуется Витек и поднимает ведро. — Тоже своих товарищей фашистам будешь выдавать?

— Я больше не буду, — шепчет Галчонок и прикрывает обеими руками пипишку. — Честное пионерское. Никогда.

— Ну! А то, — соглашается Витек. — Вот это правильно.

И плещет воду из ведра ему на задницу. Юрек с недоумением наблюдает за происходящим. Пацаненок, рыдая и дрожа, опускается на рельсы. Витек аккуратно выливает под него остаток воды.

Полковник спокойно крутит «козью ножку». Зажигает ее.

Из-за поворота появляется паровозик, тянущий за собой пустые платформы. Пыхтя, медленно, но неумолимо он приближается к пацаненку, сразу же примерзшему голыми ягодицами к рельсам.

В глазах у Юрека ужас. Он делает движение к мальчику. Но встречает холодный взгляд Полковника.

— На-ка, Юрок, покури, — дает ему самокрутку.

Юрек затягивается, выпускает дым.

— У нас вообще такой закон, Юрок, запомни. — Полковник берет у него самокрутку, тоже затягивается, отдает назад. — Закон чести.

Пацаненок вопит в голос. Паровозик все ближе и ближе. Наконец, не выдержав, несчастный Галчонок в три рывка отрывает задницу от металла, оставляя на нем кровавые клочья кожи.

— И, например, еще никого не раздавило, — удовлетворенно замечает Витек. — А память вот остается. На жопе.

Кровь застывает на рельсах.

Машинист, в паровозном дыму высунувшись из окошка, улыбается, машет рукой и что-то кричит ребятам. Полковник и Витек машут ему в ответ.

Галчонок с диким воем падает задницей в снег, который сразу же под ним и вокруг становится алым.

В небольшом помещении медпункта на полках стоят банки с латинскими буквами, на стенах висят таблицы для проверки зрения. У стены узкая койка, накрытая желтой клеенкой.

Мама в белом халате за столом. Перед ней сидит на стуле голый по пояс крепкий, нестарый еще поляк с небритым лицом. Мама в разных местах прикладывает к его широкой спине раструб стетоскопа, постукивает паль-

цами, прослушивает. Наконец вынимает из ушей наконечники красных резиновых трубочек.

— Поздравляю вас, пан Тышкевич, — говорит она. — Вы совершенно здоровы. В наших условиях это редкость.

— А вы не ошибаетесь, пани Беккерова? А горло?

— Нет, не ошибаюсь. Вполне пригодны к физической работе.

— За что вы меня так не любите, пани Беккерова?

— А за что мне вас любить, пан Тышкевич?

Он встает, натягивает рубаху.

— В наших условиях поляк не должен так обходиться с поляком, — говорит он и нехорошо усмехается. — Если он поляк, конечно. А не что-нибудь другое.

— Пошел вон, паршивый лайдак, — тихо говорит мама. — Быстро. Закрой за собой дверь с той стороны.

— За что же вы все нас так не любите? Поляков? — спрашивает он и смеется.

И выходит, громко хлопнув дверью.

— Благослави вас Иисус, пани Беккерова, благослави Матка Боска...

Высокая, крупная, сильная полька лет тридцати, в черном платке, с простым и добрым лицом, с большими руками, стоит перед столом и крестится. Рядом та самая девочка с голубыми глазами.

— Меня звать Анеля, — говорит женщина. — А это моя доченька. Зося. Пан ксёндз Лещинский сказал, чтобы мы шли до вас, добрая пани. Помогать.

— Тсс! Тихо! — прикладывает мама палец к губам. — Просто пан Лещинский! Какой еще ксёндз!

По улице к деревянному одноэтажному домику с вывеской, на которой написано «Медпункт», тяжело, спотыкаясь, подходит Юрек. Он несет на закорках Галчонка. Голый его зад, ободранный до мяса, пламенеет на морозе, и кровь капает на снег. Он уже не воет, а тихо скулит...

Мама, Анеля и Зося оборачиваются к открывшейся с шумом двери.

Пятясь спиной и держа пацаненка красным задом вперед, входит Юрек.

Анеля подхватывает на руки Галчонка и укладывает на живот на клеенку. Он тут же начинает орать.

— Ну, ну, рыбка моя, — уговаривает его Анеля. — Потерпи...

Мама встает, подходит к койке, смотрит на рану, переводит взгляд на сына.

— Кто его? — спрашивает она.

— Сам, — отвечает он. — С дерева упал.

И встречает взгляд огромных голубых глаз Зоси...

Он идет за ней в тайге по узкой тропе среди деревьев. Тонкая фигурка в черном кожушке и валенках то исчезает за деревьями, то возникает снова.

— Три дня я подстерегал ее, когда она выходила от мамы из медпункта, и незаметно шел за ней... Зачем? Я бы не мог тогда это объяснить, я тогда еще не знал этому названия...

Зося останавливается, рассматривая что-то вверху на дереве. И он сразу же останавливается тоже и прячется за стволом.

— Мне легче было побить кого-нибудь или свободно заговорить на улице с веселой русской девахой, поглядывавшей на меня, чем окликнуть и остановить эту странную девочку, без которой я почему-то не мог теперь прожить и дня...

Из дверей медпункта выходит Зося.

Юрек, ожидавший ее на другой стороне улицы, сзади — на расстоянии.

— Юрек! Юрек! Постой!

Юрек оглядывается. Маленький, лет десяти, поляк догоняет его, идет рядом.

— Что ты орешь, Янек? — сердится Юрек. — Заткнись!

— А ты больше не будешь ходить в школу?

— Буду, отстань!

— Без тебя меня русские мальчишки обижают.

— Дай им в морду.

— Я давал, а они смеются.

— Передай им, приду, ноги всем повыдергиваю и спички вставлю!

Тайга. Тропа, протоптанная в снегу. Зося впереди. Юрек сзади, прячась за деревьями.

Вдруг она останавливается.

— Мальчик! — говорит она громко, стоя посреди тропы. — Не прячьтесь от меня!

Юрек медленно выходит из-за деревьев.

— Зачем вы все время ходите за мной, мальчик? — спрашивает она.

— Меня Юрек зовут, — мрачно говорит он.

— Я знаю. Мы с вашей мамой часто о вас говорим. Она говорит, что в вас много хорошего, у вас трудный характер, но вы еще мальчик, вы растете, и это пройдет. — Она поднимает голову. — Смотрите, какая птица! Знаете, как она называется? Клест. А вон та? С красной грудкой? Не знаете? Снегирь. Разве вас не учат этому в вашей школе? Разве вам не интересно? Неужели не интересно? Все, что вокруг нас. Божий мир. А вы верите в Бога?

— В Бога? — удивляется Юрек неожиданности вопроса. — Не знаю...

— Не знаете? Как странно. Куда вы смотрите, Юрек?

Он смотрит под ноги. И, опустившись на колени, начинает обеими руками разгребать снег. Наконец будто красный огонек зажигается под снегом. Юрек освобождает от него живой кустик прошлогодней брусники и протягивает ей.

— Как красиво, — шепчет она. — Это мне?

— Вам... — отвечает он. — Тебе... Брусника... Она кисленькая...

— Как красиво... Можно, я не буду ее есть? Я ее сохраню. На память...

— Почему? Разве мы расстаемся?

— Ну, когда-нибудь мы все равно расстанемся. А сейчас мне надо бежать. Мне пора в Дом. Пани Комаровской уже надо менять воду.

— Дом? Какой Дом?

— Разве ты никогда не был в Доме?

Играет скрипка за деревьями. Печально и нежно. И вдруг — без перехода — мотив предвоенного фокстрота.

Расступаются белые деревья. За ними одинокий в тайге двухэтажный бревенчатый старый дом с покатой крышей под снегом.

У входа — со скрипкой — маленький горбун с мощным изуродованным туловищем и печальными глазами.

Высокий светловолосый пожилой человек без шапки, видимо, очень сильный, со странным выражением лица, бесстрастно отгребает большой деревянной лопатой снег от двери.

Зося держит Юрека за руку и улыбается.

— Добро пожаловать в нашу дорогую Варшаву, мой молодой пан, — говорит горбун, продолжая играть. — Чувствуйте себя, как дома. Проголодались с дороги? У нас есть все, что угодно пану. Чудесный бигос, только что приготовленный, пальчики оближете. Есть свиная голенка... Или вы, упаси Христос, с похмелья? Тогда вам нужны фляки, горячие фляки! Может быть, чашечку черного кофе на десерт, настоящего контрабандного колумбийского? Тогда прошу пана на Старо Място, там есть одно такое восхитительное заведение... такая кавярня...

— Как будто вас пускали в такую кавярню, — неожиданно хмыкает пожилой блондин, работая лопатой. — Все брешете, как всегда. Вы и в Варшаве-то отродясь не были. Сидели всю жизнь в своей Горлице, как в норе.

На втором этаже открывается окно, выглядывает толстый седой старик.

— Так, так! Молодец, Даниэль! — кричит он. — Когда я служил официантом в «Савойе», мы такое быдло даже на пушечный выстрел не подпускали!

— Вам не удастся меня обидеть, злые люди. — На глазах у горбуна слезы. — Нет не удастся! Потому что мое сердце сделано из железа, из лучшего железа!

Он опускает скрипку и плачет.

Зося улыбается и тихо говорит Юреку:

— Не верь, они все друзья, — и горбуну: — Хотите, я вас поцелую, пан Збышек?

— Поцелуй! — сразу же расцветает он. — Поцелуй, мое счастье, моя королева. А безумца Даниэля не целуй! Поцелуй лучше этого мальчика.

Девочки должны целовать мальчиков, а не таких старых уродов, как мы.

Он прижимает скрипку щекой к плечу, проводит смычком по струне и подмигивает смутившемуся Юреку.

— Так, как я, — говорит он, — играют только ангелы на небесах.

Отец Юрека Зигмунт в это время стоит на втором этаже Дома у окна в маленькой комнатке рядом с человеком в черном.

На стене несколько образков, литографическое изображение Черной Мадонны — Матери Божьей Ченстоховской, четки на гвоздике. А на столике лежат распятие и Евангелие.

— Прошу, будьте все-таки осторожны, пан Лещинский, — говорит Зигмунт негромко, — у кого-то здесь большое ухо и зоркий глаз. Как только меня здесь не будет, они могут закрыть этот Дом престарелых.

— Куда же денутся старики?

— Вы думаете, их это беспокоит?

— Вы твердо решили уехать от нас на войну?

— Да, решил.

— Святое дело. Но, пан Зигмунт, я не совершаю ничего такого, за что бы власти могли меня осудить. Я просто толкую моим бедным овцам слово Божье. В этой жизни у них нет иного утешения. Им становится легче.

— И этого достаточно, чтобы отправиться в лагерь лет на десять. Пьяница Шарапов человек вполне приличный, у него есть сердце. Но оно у него больное. Думаю, он долго не протянет.

— Я буду молиться за него.

— Бояться надо его заместителя Птичкина. Гнусный тип. Он вербует людей в доносчики.

— Бояться надо только Бога, пан Зигмунт.

— Вы же знаете, я атеист, пан Лещинский. Я ничего не боюсь, но я боюсь плохих людей. А их, к несчастью, больше, чем хороших.

— Вы христианин, пан Зигмунт, вы настоящий, истинный христианин. Только сами об этом не догадываетесь...

Ко входу в Дом подъезжает телега, запряженная старой седой лошадью, ею управляет Анеля, мать Зоси. Сгружает с телеги тяжелый мешок и, взвалив его на спину, идет к двери.

На первом этаже небольшая зала, куда выходят двери комнат и коридор. В центре залы в полуразвалившемся кресле с резными подлокотниками сидит старая дама, когда-то, видимо, очень красивая. Глаза у нее подведены черным, волосы уложены в прическу, на ней длинное платье, поднятое до колен.

Босые ноги дамы в тазу. Зося, стоя рядом на коленях, медленно подливает в него горячую воду из чайника.

— Мои ножки, мои бедные ножки... Как часто их целовали, — улыбается мечтательно дама и строго смотрит на Юрека в старинный лорнет. — Никогда не пей белого вина, мальчик... Много не пей... Обещаешь мне?

— Да, пани Комаровская, — стесняясь, отвечает Юрек.

— Холодное белое вино ужасно вредно и для голоса... Но я была легкомысленна. А голос... голос у меня был такой, что ему ничего не делалось. Хочешь услышать мой голос, мальчик?

— Да, пани.

— Я когда-нибудь спою для тебя. Только с одним условием, мальчик. Хочешь знать мое условие?

— Да, пани Комаровская.

— Ты никогда сам не обидишь эту девочку, — она показывает лорнетом на Зосю. — И не дашь никому ее обидеть. Обещаешь?

Юрек, еще более смутившись, глядит на Зосю. Но она, осторожно растирая ноги Комаровской, отвечает ему спокойным, приветливым и ласковым взглядом.

— Обещаю, пани Комаровская, — тихо говорит он.

— Тогда мы как-нибудь призовем этого горбатого вруна с его ужасной скрипкой, и я дам тебе концерт.

— Я надеюсь, это будет не во время школьных занятий, как сегодня, — слышен голос отца. — А? Юрек?

Зигмунт и ксёндз входят в залу. Юрек растерянно смотрит на отца.

— Не ругайте его, рыцарь, он пришел с визитом к даме. Теперь он будет приходить ко мне и читать... — Комаровская оглядывается. — Анеля, книгу!

Анеля появляется с толстой лохматой книгой в засаленном переплете.

И вручает ее Юреку. Он берет ее, и глаза его загораются восторгом.

— Папа! Это же «Потоп»!

Пани Комаровская величественным жестом протягивает ему руку, он целует ее.

— Когда вы пойдете на войну, рыцарь, — говорит она отцу, — в белом мундире и с розой в зубах, мы будем здесь читать про пастора Кордецкого и молиться за вас и за генерала Андерса.

Юрек удивленно взглядывает на отца. Тот незаметно для Комаровской прикладывает палец к губам.

Улица поселка. На двухэтажном кирпичном доме написано: «Комендатура». Верхом на лошади к Дому подъезжает маленький замкоменданта Птичкин в кожаном пальто, перекрещенном ремнями портупеи, и в большой фуражке. Он неловко слезает с лошади, нога застревает в стремени, он падает в снег. Сразу же быстро встает на ноги, оглядывается по сторонам... Не видел ли кто? Поднимает глаза — из окна второго этажа на него смотрит Шарапов.

Птичкин открывает дверь и хмуро входит к комендатуру.

Шарапов уже сидит за столом.

— Птичкин, — спрашивает он, — а тебе никогда не намекали, что ты на бывшего наркома Ежова похож?

Птичкин молча смотрит на него, видно, что в нем клокочет ярость.

— Я коммунист, товарищ Шарапов, — наконец медленно отвечает он. — А коммунист не может быть похож на подонка, расстрелянного за необоснованные репрессии против советского народа.

— Правильный ответ, Птичкин, — серьезно говорит Шарапов.

Птичкин расстегивает планшетку, достает какую-то бумагу, кладет ее на стол перед комендантом.

— Это что?

— От поляков. Из ихней богадельни. Просят разрешить им Рождество.

— Ну и пусть празднуют. — Взглянув на бумагу, Шарапов берет ручку. — Запретительных инструкций на этот счет у нас нет.

— Зато есть сигналы. В смысле, что повсеместно усиливается религиозная пропаганда среди польского контингента. А где религиозная, там и антисоветская. Не проявим своевременную бдительность, будем иметь заговор. Очередной.

— Ну вот ты и бди. — Шарапов ставит подпись на заявлении. — Ты для этого сюда и назначен.

Он наклоняется и достает из тумбы стола бутылку коньяка и стакан.

— Разрешите идти, товарищ комендант? — сухо говорит Птичкин.

— Хочешь выпить, Птичкин? — спрашивает Шарапов и наливает коньяк в стакан. — С наступающими праздниками?

— Я не пью, — говорит Птичкин. — И, между прочим, никому не советую.

— Правильный ответ, — спокойно говорит Шарапов и выпивает коньяк.

— Юрок! Юрок!

Галчонок бежит по улице... Птичкин на лошади отъезжает от комендатуры... Юрек впереди, вместе с Зосей... Пацаненок догоняет их.

— Юрок! — торопливо выпаливает он. — Полковник велел, чтоб вечером ты к Галчихе приходил... Ну, к мамке моей...

— Приходи, Юрок, к Галчихе, — слышен голос Зойки. — Поцелуемся!

Они стоят с подругой на другой стороне улицы, улыбаются, щелкают орешки и плюют скорлупу.

Он бросает на девок хмурый взгляд и молчит.

— Ну что, мальчик? — Зося смотрит на Галчонка. — У тебя не болит?

— Жопа? Ништяк! — смеется он и радостно сообщает: — Только я пока на ней сидеть не могу... Юрок! Ты приходи! Весело будет!

— Приходи! — Повторяет Зойка. — Обнимемся!

Он не выдерживает, круто поворачивается к ней.

— Зойка, — говорит он негромко и угрожающе. — Ты кончай, поняла? Ты у меня смотри, поняла?

— Да я бы посмотрела, — смеется Зойка, — да ты не показываешь. Да у тебя теперь есть, кому показывать, да? Юрок?

Юрек делает шаг к ней. Зося берет его за руку.

— Не надо, — говорит она тихо. — Грех, а сегодня такой праздник.

И уводит по улице. Но Юрек все-таки оборачивается и, мрачно глядя на Зойку, показывает ей сжатый кулак.

Девки смеются, щелкают орешки...

Мерцают свечи в полутемноте залы Дома престарелых.

Детские голоса:

— Вот идем мы, пастухи,
Прощены нам все грехи.
К дому путь свой правим,
Христа Бога славим...

Размалеванные личики, шапчонки задом наперед. Вырезанные из бумаги рождественские звезды высоко подняты на палках.

Юрек и Зося стоят со взрослыми, впереди, со свечками в руках. Здесь ксёндз Лещинский, отец и мама, пани Комаровская, Анеля, горбун, Даниэль, Тышкевич, толстый официант...

— Коляда! Коляда! — кричат дети и протягивают взрослым мешок.

Куски черного хлеба падают туда из рук взрослых.

— «Мы пришли Христа прославить, а вас с праздником поздравить! Коляда! Коляда!»

Ксёндз Лещинский поднимает руку с распятием, вдохновенное его лицо обращено к собравшимся вокруг него.

— Angelus Domini nuntiavit Mariæ, — молится он. — Et concepit de Spiritu Sancto... Ecce Ancilla Domini. Fiat mihi secundum Verbum tuum...

— Ave Maria! — повторяют все за ним.

— Et Verbum caro factum est. Et habitavit in nobis.

— Ave Maria!

Мерцающий свет свечей из окон Дома.

Подъезжает Птичкин, спешивается, привязывает лошадь. Смотрит на окна. Снимает фуражку, приглаживает волосы рукой. Зачем-то поправляет кобуру на портупее. Снова надевает фуражку и тихо входит в Дом.

— О Иисусе Всемогущий! — негромко восклицает ксёндз. — Сделай так, чтобы эти бедные стены, приютившие нас среди холода, голода и скорби, стали сейчас стенами костела!

— Ora pro nobis, Sancta Dei Genetrix, — поют все, кроме семьи Беккеров...

Нет, мама, кажется, тоже подпевает...

— Ut digni efficiamur promissionibus Christi. Oremus...

— Вспоминаю сейчас не те роскошные и прославленные костелы матери нашей Польши, а скромный деревенский, где я начинал свою деятельность, — продолжает ксёндз. — Деревянные стены, запах ладана...

Все слушают его, у всех сейчас такие хорошие лица...

— Видите, — показывает он куда-то вдаль распятием, — из-за алтаря поднимаются золоченые руки ангелов, вырезанных местным плотником. Видите? Маленькие девочки в белых платьицах стоят на коленях. Видите? Девушки и парни замерли в притворе, а в нефе на коленях застыли женщины и мужчины. На скамьях нищие и согнутые в три погибели древние старухи... Смотрите! Смотрите! Видите свою Польшу в эту святую Рождественскую ночь? Слышите, как она поет?

— Gratiam tuam quæsumus, Domine, mentibus nostris infunde... ut qui, angelo nuntiante, Christi Filii tui Incarnationem cognovimus, per passionem eius et crucem, ad resurrectionis gloriam perducamur, — поют поляки. — Per eumdem Christum Dominum nostrum. Amen.

Зигмунт вдруг оборачивается и смотрит на порог залы. Там стоит Птичкин.

И все оборачиваются к нему.

Под устремленными на него взглядами он медленно снимает фуражку. Но сразу же снова надевает ее. Неожиданно Анеля бросается к нему.

— Возьмите, гражданин начальник! — она протягивает ему вышитое полотенце. Прошу! Подарочек вам! Во имя Христа! Мы с доченькой вышивали.

Она раздает всем вышитые полотенца и салфетки.

— Всем, — приговаривает она. — Всем! Всем подарочки! Во имя Христа!

Огромное черное небо, полное ярких звезд над тайгой.

И вдруг фантастическим образом разом гаснут все звезды. Только одна звезда Рождества сияет в небе.

Перед Домом дети поют, поднимая к небу свечки:

— Нынче ангел нам спустился
И пропел: «Христос родился!»

Юрек и Зося тоже поднимают свечки.

— Я тебя люблю, — шепчет Юрек, глядя в небо.

— Конечно, — улыбается Зося. — Я тебя тоже.

— Нет, я тебя по-настоящему люблю. Мы вернемся в Польшу и поженимся.

— Да? Правда?

— И мы никогда не расстанемся.

— Хорошо, Юрек, — соглашается Зося. — Никогда.

Утреннее солнце в окне комендатуры...

— Ну вот, товарищ комендант, все теперь выяснилось! — торжествующе говорит Птичкин. — Гляньте! Что это?

И он кладет на стол перед Шараповым вышитое полотенце, подаренное ему накануне Анелей.

Шарапов поднимает на него удивленный взгляд.

— Ты чего, Птичкин? — спрашивает он. — Полотенце... А что?

— Внимательнее, товарищ комендант! — Птичкин тычет пальцем в вышивку. — Внимательнее!

— Ну, вышивка... Да чего ты от меня хочешь? Не пойму!

— Какая вышивка? Чего вышивка? Не напоминает? Я как присмотрелся, аж подскочил! Вот, пожалуйста, наш поселок, вот железка, вот лесопилка, вот река... План это, товарищ комендант! План! Топография в шпионских целях!

Шарапов опять долго смотрит на своего заместителя, в его безумные глаза.

— Вот это нехорошо, Птичкин, что ты вовсе не пьющий. Как так? Русский человек и не пьет? От этого у тебя умственная деятельность. Воображение!

— Вышивает баба в черном, с дочерью, — не слушает его взволнованный Птичкин. — Я проверил, она из монастыря. На бывшей польской территории. Потом у нас вроде срок мотала. Выясняется типичная разведгруппа, товарищ комендант. Я уже и кой-какие связи выявил!

— Когда ж ты успел?

— Да я всю ночь не спал, кумекал... Связи у них конкретные. С семьей Беккеров, через медицину. Плюс Лещинский... Он, знаете, кто?

— Кто?

— Ксёндз! Под нашим носом ксёндзов развели, нас за это не погладят... Польшу здесь свою устроили! Забыли, что им товарищ Молотов сказал!

— Ты успокойся, Птичкин. Такие, знаешь, обвинения проверять надо.

— Вот в Барнауле и проверим. В управлении. — Птичкин аккуратно сворачивает полотенце, прячет в планшет. — Вы тут без меня, товарищ комендант, не теряйте бдительность. Будут попытки подозреваемых покинуть территорию дальше, чем на пять кило́метров, действуйте согласно закона.

— Слушаюсь, Птичкин, — говорит Шарапов. — Я на страже! Можешь быть спокоен.

Старая седая лошадь, запряженная в телегу, медленно шагает по дороге, идущей из поселка через тайгу. Анеля держит вожжи.

За ее спиной на телеге Зося, Юрек, Даниэль. Лежат какие-то мешки. Юрек что-то говорит Зосе, она слушает его, улыбаясь. Даниэль смотрит куда-то вдаль...

На полках в магазине соль в пакетах и спички, консервы в банках и «Советское шампанское» в запыленных бутылках. Крупная женщина в ватнике и вязаных перчатках с отрезанными пальцами стоит за прилавком. Даниэль и Юрек вслед за Анелей втаскивают мешки и кладут на прилавок.

— Охрана твоя? Хороши мужички, — улыбается Анеле продавщица. — А чего? Правильно. Слыхала? Белым днем в тайге зэки беглые девку снасильничали. И задушили. Пятнадцать лет было.

Юрек сразу же выходит из магазина. Через окно видно, как он подходит к Зосе.

— Ну? Чем на этот раз обрадуешь, Нелька? — деловито спрашивает продавщица. — Давай, что ли, демонстрируй.

Анеля достает из мешка вещи. Самые неожиданные и разнообразные.

Платья и шали со стеклярусом, подсвечники, старый фотоаппарат, цилиндр, туфли с гамашами, жилетку, веер, конфедератку, гравюру в рамке...

— Это беру, это беру, это не беру, — деловито говорит продавщица придвигая к себе и откладывая вещи. — Это не беру...

Большая кукла в хорошеньком платьице, с голубыми глазами.

— Беру, беру! — вдруг слышен голос за спиной продавщицы. — Мам! Я ее беру!

Зойка, выскочив из подсобки, хватает куклу и целует ее.

— Вот кобыла здоровая, — любовно усмехается продавщица. — Тебе самой уже такую ляльку пора народить!

Зойка смеется, качает куклу, видит в окне Юрека, стоящего рядом с Зосей и, нахмурившись, идет к двери...

Трое здоровых парней чуть старше Юрека, приблатненного типа, появляются неожиданно из-за магазина и подходят к телеге. Смотрят на Юрека, на Зойку...

— Чего это? — удивляется один. — С кем это Зойка стоит? Непорядок, братва!

— Ты чего, Зойка, с этим сопляком махаешься? — лениво спрашивает другой.

— А тебе чего? — Зоя берет Юрека под руку. — Может, и махаюсь! Мое дело.

Но Юрек сразу же отстраняется от нее.

— Глянь! — взрывается третий парень. — Ему наши русские девки не нравятся? Козел польский!

— Ответишь за польского козла? — спрашивает Юрек и сжимает кулаки.

— Погодь, Косой! — говорит второй. — Я этого пацана знаю. Он с Толиком Полковником корешится.

— Да положил я на Полковника!

— На Полковника? Положил? — кричит Юрек и бьет парня в глаз.

Зося вбегает в магазин.

— Даниэль! Даниэль! — кричит она.

Даниэль стоит у окна и спокойно смотрит, как Юрек дерется с тремя: сбивает одного из противников с ног, но тут же получает удар сзади и падает на снег. Парни бьют его ногами.

— Даниэль! — дергает его за руку Зося.

Но Даниэль не двигается с места.

Телега едет через тайгу. Зося прыгает с нее, зачерпывает в ладошку снег, садится, прикладывает снег к подбитому глазу Юрека. Он улыбается, незаметно целует ей ладошку.

Анеля держит вожжи. Юрек достает из кармана щепоть табачной трухи, кусок газеты, крутит «козью ножку», закуривает.

Даниэль, свесив ноги с телеги, смотрит куда-то за деревья своим обычным странным взглядом...

Телега стоит перед Домом. Анеля снимает мешок, несет к двери. Зося идет следом.

Даниэль удерживает Юрека, который направляется за ней.

— Не торопись, хлопец, — говорит он. — Идем со мной.

Они стоят за Домом на полянке.

Даниэль дотрагивается пальцем до синяка под глазом Юрека, неожиданно нажимает ладонью на ребра. Юрек морщится, вскрикивает.

— Больно? — спрашивает Даниэль. — Хочешь, тебе никогда не будет больно? Потому что никто тебя не будет бить. А ты всех.

Юрек с удивлением смотрит на него. Даниэль таинственно приближается к Юреку и тихо произносит.

— Берлин. Тридцать шестой год. Олимпиада. У кого было третье командное место по боксу?

— У кого? — так же тихо спрашивает Юрек.

— У польской команды. Команды великого Феликса Штамма. А кто был его ассистентом? Даниэль Михальский, бывший чемпион Польши в первом среднем весе. А знаешь, где он сейчас?

— Нет.

— Здесь. Я Михальский, хлопец! — Он тычет себя пальцем в грудь. — У тебя есть реакция, ты хорошо дерешься. Хочешь, сделаю из тебя боксера?

— Хочу! — с зажегшимися глазами восклицает Юрек.

Даниэль принимает боксерскую стойку. Юрек повторяет его движения.

— Бей! — командует Даниэль.

Юрек наносит удар. Даниэль легко уходит от него.

— Настоящий боксер, хлопец, — говорит он при этом, — имеет много глаз. Одними — на перчатки, другими — на ноги, третьими — в глаза противника, чтобы знать, куда он собирается тебя бить. Хук!

Неожиданный удар, и Юрек лежит на снегу.

— Так. И больше никогда не кури, — Даниэль протягивает руку, поднимает его. — Мне нужно от тебя хорошее дыхание. И быстрые ноги. У тебя пока не очень быстрые ноги, хлопец.

Он несколько мгновений смотрит на мальчика.

— Снимай ботинки!

— Зачем?

— Ты должен слушаться меня, хлопец, если хочешь быть боксером.

Юрек, прислонившись спиной к стволу дерева, расшнуровывает и снимает ботинки, стягивает носки. Встает босыми ногами в снег.

— Двигайся! Двигайся! Холодно? Работай ножками! Грейся! — уходит Даниэль от его неумелой, но бурной атаки. — Легче, легче! Так, так! Ты у меня будешь великий боксер, Юрек!

Босые ступни Юрека на коленях у Даниэля. Он растирает их ладонями. Полутемная каморка. Койка. На стенах — вырезанные из старых журналов фотографии знаменитых боксеров.

На столе бутыль с мутной жидкостью. Даниэль делает глоток из горлышка, потом прыскает самогон из рта на ноги мальчика и снова растирает их. Потом снова глоток из горлышка...

— Никогда не пей, хлопец, — говорит он, наклоняясь над его ногами, и трет, трет ступни. — Боксеру пить невозможно.

— А вы?

— Я? Я уже не боксер Михальский, я спецпереселенец Михальский. Без права возвращения на родину. — Снова глоток. И на ухо Юреку, таинственно: — Знаешь, я видел Гитлера на открытии тех Олимпийских игр...

— Значит, надо было его убить, — мрачно говорит Юрек.

— Я убью его, хлопец, — спокойно говорит Даниэль. — Кулаком. Как ты думаешь, если я скажу русским, что ухожу убивать Гитлера, они меня отпустят? Тогда ведь сразу кончится война...

Ночь. Улица поселка. Пурга. Перед занесенным снегом домиком, где живет семья Беккеров, стоят сани, рядом с ними мужик в тулупе, с кнутом.

— В Польше и России уже была весна, а у нас держались морозы и заметали все пути последние метели...

Освещается оконце в домике, где живет семья Беккеров.

— Мы жили своей жизнью... Мы выживали... И не знали, что происходит в большом мире и как это может отразиться на нас...

В освещенном окне видно, как ходит, одеваясь, отец. Как мама в халатике протягивает ему кружку с чаем...

— Все доходило до нас с опозданием... А уже правительство в изгнании заявило на весь мир об исчезновении польских офицеров в Катынском лесу. И уже правительство советское обвинило лондонцев в клевете и разорвало с ними все отношения...

Зигмунт с саквояжем выходит из дому, идет к саням. Мама видна в окне.

— Что с ним? — спрашивает отец у мужика и забирается в сани.

— Плохой совсем. Хрипит, стонет. Давай, говорит, сюда польского дохтура, не то, говорит, счас совсем помру. — Он трогает лошадь кнутом. — Помирает наш товарищ Шарапов. Не сойти мне с этого места!

Идет рядом с санями, садится. Сани исчезают в метели.

— Согласно предписанию врача... — смеется Шарапов и наливает водку в два стакана. — Пейте, доктор. За мое здоровье.

Печка. Этажерка с книгами. Фотографии на стене. И репродукция с картины Левитана «Над вечным покоем» в рамке. Лампочка под бумажным абажуром над столом. На столе

бутылка водки, хлеб, мясо, кислая капуста.

А за столом, улыбаясь, сидит Шарапов.

— Я с вами пить не буду, гражданин Шарапов, — холодно говорит Зигмунт, не садясь к столу. — Что все это значит? Этот дешевый обман? И почему вы пьете, больной? Я же вас предупреждал.

— От страха, доктор. Пью от страха. — Шарапов чокается со вторым стаканом и пьет. — Потому что собираюсь совершить государственное преступление. Сядьте, доктор, и слушайте меня внимательно.

Сейчас его интонация серьезна и значительна. Зигмунт садится к столу.

— Получена телефонограмма, — говорит Шарапов негромко. — Все снова-здорово. Вы уже опять не товарищи-поляки, вы опять польские спецпереселенцы.

— Так, — произносит Зигмунт. — Приятное известие.

— Но если хотите быть гражданами СССР, пожалуйста. Есть указание. Провести среди польского контингента повсеместную паспортизацию.

— Отречься от своей родины? Никогда!

— Пожалуйста. — Шарапов снова выпивает. — Два года ИТР. За отказ. Все ваши... как они?.. делегатуры... Арестованы! За антисоветскую деятельность.

— Но у меня есть свидетельство! Вы же знаете. Выдано НКВД! Что я являюсь польским гражданином. Зачем мне советский паспорт?

— Примете наше подданство, вернетесь в Польшу. Может быть. А не примете — никто и никогда.

Отец молчит. Потом наливает себе водки в стакан, одним махом выпивает ее.

— Не приму, — говорит он. — Пусть будет, что будет.

— Будет. Только не то, что думаете. — Шарапов достает с этажерки конверт, кладет перед собой на стол. — Писали в ваш Союз польских патриотов?

— Писал.

— Бдительный товарищ Птичкин письмо хотел уничтожить. А я отправил. И вот вам ответ. — Открывает конверт. — «От полковника Берлинга. Беккер Зигмунт зачислен в состав формирующейся 1-й Польской пехотной дивизии имени Тадеуша Костюшко в качестве военного врача...» Вот и всё... И не нужен наш паспорт... Ни вам, ни вашей семье...

Отец читает письмо, поднимает глаза на Шарапова, в них слезы.

— Почему? Почему вы это делаете?

— Теперь у вашей супруги лечиться буду. — Шарапов опять чокается с ним. — Уж не обижайтесь, Беккер: это гораздо приятнее.

Перед Домом горбун играет на скрипке, улыбаясь первым весенним лучам. С крыши капает, снег уже почти сошел, и деревья ярко-черные на солнце.

Юрек стоит рядом с Зосей. Она с интересом наблюдает за его действиями.

У него в руках маленький тазик для бритья, в нем кусочек мыла. Юрек кисточкой взбивает мыльную пену и, взяв в рот бумажную трубочку с широким краем, набирает в нее немного пены...

— Что ты делаешь, Юрек? — улыбаясь, спрашивает его Зося.

Небо над Низкими Бескидами было когда-то бездонно чистым, ангелы летали в невероятной вышине. А внизу, на зеленой земле, индейцы, уланы, наполеоновские офицеры и их маленькие дамы, стоя в высоких травах и цветах, со смехом выдували из трубочек огромные мыльные пузыри. Блестя на солнце радужной оболочкой, прозрачные невесомые шары — в знойном томительном безветрии — поднимались к небу — на встречу с ангелами родины...

Отрываясь от бумажной трубочки, поднимаются к светлому весеннему алтайскому небу радужные мыльные пузыри. Юрек и Зося глядят на них, задрав головы.

— Ах, холера! Мое французское мыло! — Седой официант в бешенстве смотрит вниз из окна второго этажа. — Мой бритвенный прибор! Стойте на месте, курва-мать! Сейчас я спущусь и оторву вам голову!

Он исчезает из окна. Горбун смеется. Юрек, схватив за руку Зосю, быстро увлекает ее в Дом.

Они пробегают через залу. Слышно, как, пыхтя и отдуваясь, спускается по лестнице толстый официант. Юрек, оглянувшись по сторонам, толкает дверь одной из комнат.

Они влетают в каморку Даниэля. Юрек закрывает за собой дверь и, улыбаясь, прислоняется к ней спиной. И, глядя на Зосю, прикладывает палец к губам.

И тут он видит, что на стенах нет фотографий знаменитых боксеров. Нет и никаких вещей. Только на столе страница, вырванная из какого-то журнала, прислонена к стакану так, чтобы была видна сразу с порога.

Улыбка сходит с лица Юрека. Он берет страницу, рассматривает. Читает вполголоса то, что подчеркнуто:

— «Решительность — волевые качества боксера, заключающиеся в способности принимать в сложной обстановке целесообразные решения и неуклонно проводить их в действиях, связанных с трудностями и риском...»

А внизу написано крупно, красным карандашом: «Юрек! Не забывай бокс. Я ушел! Гитлеру конец»!

Открытый зеленый «Газ» едет по дороге вдоль одноколейки. Рядом с водителем в милицейской форме сидит Птичкин в своем кожаном пальто, с наганом и биноклем на груди. На заднем сиденье двое в пальто и шляпах.

Даниэль Михальский с рюкзаком за плечами упругим спортивным шагом шагает через тайгу по тропе. Впереди просвет в деревьях. Дорога выходит из тайги. Видна одноколейка. Даниэль направляется к ней. Сзади по рельсам его медленно догоняет паровозик, тянущий за собой недлинный хвост платформ со свежим лесом.

Навстречу — по дороге — едет зеленый «Газ».

— Ага! Это еще что за призрак? — Птичкин прикладывает к глазам бинокль. — Наш! Поляк! Как он здесь оказался, сволочь? Это сколько же отсюда до участка?

— Километров двадцать, товарищ Птичкин, — отвечает водитель.

— По закону пятнадцать раз его, суку, уже пристрелить можно. — Он встает в машине. — Эй! Пан! Спецпереселенец Михальский! Стоять! Стрелять буду!

Торопливо расстегивает кобуру, достает наган, поднимает его...

Даниэль взглядывает в сторону голоса. Но продолжает приближаться к рельсам. И паровозик уже совсем близко... Первая платформа... Вторая... Даниэль протягивает руку, чтобы ухватиться за ее край и подтянуть тело...

Выстрел! Он падает... Платформы идут мимо...

Птичкин и двое в шляпах бегут к нему. Он лежит на спине, в весенней грязи, мертвые глаза смотрят в небо.

Первый в шляпе наклоняется, прикладывает руку к шее Даниэля.

— Ну ты и ворошиловский стрелок, блядь, — подмигивает он Птичкину.

— Я его предупреждал. — Тот прячет наган в кобуру. — Вы констатируете?

— Констатируем, не переживай, — вдруг снимает шляпу первый.

— Ты чего это? — с удивлением смотрит на это второй.

— Человек все-таки. Не собака, — отвечает первый, как будто извиняясь.

Кладбище на пригорке. Юрек и Зося идут среди крестов. В руках у Зоси охапка еловых веток.

— Мне кажется, — звучит голос взрослого человека, — я действительно ждал тогда известия, что Гитлер убит и война закончилась...

Они подходят к небольшому могильному холмику. В землю врыта палка, к ней прибит кусок фанеры, на нем написан номер.

— Пока не узнал, что Даниэль зарыт на нашем кладбище...

Зося обкладывает холмик ветками. Юрек достает из кармана красный карандаш и пишет на фанере: «Даниэль Михальский, чемпион Польши по боксу».

Зося берет у него карандаш, рисует внизу крестик и пишет: «Просят помолиться за упокой». Крестит холмик. Смотрит на Юрека. Берет его за руку.

— Знаешь, Юрек, — говорит она. — Я много думала. Я тоже тебя люблю. По-настоящему. Хочешь, я тебя поцелую?

— Да, королева моя... — чуть слышно произносит он.

Она тянется к нему. И они соприкасаются губами...

— А война все никак не кончалась и не кончалась...

— Ой, Ваня! На кого ж ты меня бедную-молодую покинул?

В тишине воет на весь поселок молодая вдова, которая еще недавно провожала Ваню. Она в черном платке, женщины в черном молча держат ее с обеих сторон под руки. Она рвется от них, кричит...

— Ой, убью я тебя, война ненавистная! Ой, Ваня! Красивый мой! Желанный мой!

Толя Полковник и Витек Баков хмуро стоят на улице среди других жителей поселка. И Зойка с подругой тут тоже.

Юрек и Зося, со светящимися лицами, держась за руки, появляются на улице и сразу останавливаются, увидев собравшихся сельчан и рыдающую вдову.

А она вырывается от подруг, срывает с себя черный платок, бросает его на землю, топчет ногами.

— Ой, где ж теперь твои ручки, где ж твои ножки?

Пьяный калека без обеих ног в красноармейской шапке со звездой, в гимнастерке и с гармошкой на груди передвигается с неожиданной скоростью, сильно отталкиваясь двумя деревянными чурками от земли.

— А где мои ножки, там и его... — Он смотрит снизу на вдову и неожиданно затягивает, растягивая меха гармошки: — «Брали русские бригады галицийские поля, и достались мне в награду два железных костыля...»

Юрек вместе с Зосей подходят к приятелям.

— Эх, Ваня... — вздыхает Полковник. — Думаю, много он фашистов пострелял.

— А то... — соглашается Витек. — Он такой был... Ванек наш...

— Ты ж куда делся, кореш? — спрашивает Полковник у Юрека. — Товарищей избегаешь? Нехорошо. Может, посидим, помянем Ивана?

— Да нет. Не могу сегодня, корешá. Извини, Полковник.

— Например, Юрок, что? Занятий много? — подмигивает Витек. — Химия-физика?

— Потому что есть в наше время такие сучки худосракие... — вдруг громко говорит Зойка, бросает в рот орешек и делает шаг к Зосе. — Ты, коза! Сначала сиськи себе отрасти, как у людей, потом с парнями гуляй! Сучка польская!

Зося недоуменно улыбается ей. Юрек сразу бросается вперед. Но Зося удерживает его. Зойка деланно смеется, плюет шелуху под ноги Зосе.

— Витек! — отворачиваясь от нее, цедит сквозь зубы Юрек. — Ты ей скажи... Зойке... Еще раз, и я ей сделаю! Я ей так сделаю, на всю жизнь запомнит...

Подруги накрывают вдове голову, уводят. Она вырывается, кричит...

— Ой, закопайте ж меня рядом с Ваней моим! Ой, Ванечка, дружочек, вернись!

— «Я вернусь в село родное, дом срублю на стороне, — поет калека, — ветер воет, ноги ноют, будто вновь они при мне...»

В комендатуре Шарапов стоит у окна, смотрит, как ведут по улице вдову.

— Идет война народная, — вздыхает он, — священная война...

И отходит от окна. За его столом сидят два товарища, которых мы видели в шляпах. И Птичкин. А перед столом — Тышкевич.

У одного из товарищей в руках новенький советский паспорт. Он макает в чернильницу ручку с пером, справляясь со свидетельством.

— Фамилия: Тышкевич, — говорит он и выводит фамилию в паспорте. — Имя: Алоиз... Так... Отчество?

— Отчество? Вообще-то, у нас, у поляков, отчество не принято, пан... товарищ... Батька был Бонифаций.

— Бо-ни-фа-ци-е-вич... Надо же... — усмехаясь, выводит товарищ. — Так... Далее... Пятая графа... Национальность...

— Белорус! — быстро говорит Тышкевич.

— Чего ты брешешь, Тышкевич? — удивляется Шарапов. — Какой ты белорус? Сам же сказал: у нас у поляков...

— Пишите: белорус, — упрямо говорит Тышкевич. — Батька мой из Гродно.

— Бе-ло-рус... — выводит товарищ. — Думаешь, раньше других вернешься? Хитер! Ну, белорус так белорус. Как хочешь. По мне, хоть еврей. Лишь бы паспортина была наша. Краснокожая. Как у Маяковского.

Он ставит в паспорте печать, дует на нее, протягивает красную книжечку Тышкевичу, пожимает ему руку. И второй товарищ тоже пожимает.

— Поздравляю, Тышкевич. Полноправный гражданин СССР. Белорусской национальности.

Тышкевич, улыбаясь, отступает к двери и выходит с паспортом в руке.

— Твой контингент? — спрашивает первый товарищ у Птичкина.

— Мало-мало беседуем, определяемся, — усмехается Птичкин. — Дозреет. Кой-чего уже подкидывает... Ну так как, товарищи? Группу брать будем?

— Надо бы, — говорит первый товарищ.

— Это за вышивку? — спрашивает Шарапов. — Да вы что? Всерьез?

— За вышивку там или не за вышивку... В нашем деле момент надо чувствовать остро, Шарапов. Есть сейчас такой момент. Обстановка диктует... Я бы, конечно, и доктора приплюсовал. Солиднее будет. В любом случае, я бы с ним поработал. С удовольствием. Поддерживаешь, комендант? А?

— Поддерживаю. Только опоздали мы. Приказ пришел. На трех поляков. За подписью генерала армии товарища Конева. Мобилизация.

Мальчишки во главе с Галчонком бегут по лужам, кричат:

— Поляки уходят! Поляки на войну уходят!

Улица пуста. Только из окон смотрит кто-то, как трое поляков идут за подводой, на которой лежат их мешки с вещами. Ксёндз Лещинский и Анеля идут с ними. Зигмунт одной рукой обнимает маму, другой Юрека.

Калека, отталкиваясь чурками, прыгает, догоняя поляков. Пожимает руки всем троим. Для этого они склоняются к нему.

— До видзення... До видзення... Так бейте ж, паны, фашистских гадов в мою душу безжалостно!

Отец говорит маме на ходу:

— И, прошу, последи за моим Павлицким. Помнишь? Подозрение на онкологию... Да, теперь у тебя работы прибавится... Анеля тебе поможет...

— Матка Боска нас не оставит, — говорит Анеля. — Езжайте спокойно, пан Зигмунт.

Отец останавливается, кладет руки на плечи Юреку.

— Жизнь не так уж страшна, сын. Все можно преодолеть. Лишь бы мы оставались людьми... Береги маму, ты теперь ее рыцарь... — Он целует его и улыбается. — Ну? Не сдохнем?

— Не сдохнем, — сдерживая слезы, отвечает Юрек.

И остается рядом с Лещинским и Анелей. Отец идет вперед с мамой. Оборачивается к Юреку.

— И помни, не посадишь сейчас картошку, зиму не переживете.

Двое поляков уже сидят на подводе. Отец целует маму. Они на мгновение застывают в объятии, как будто, кроме них, никого нет на свете. Наконец отец отрывается от нее. Нагоняет подводу, садится, смотрит на маму, стоящую посреди улицы.

— Иисус Сладчайший благословит вас, братья, — шепчет Лещинский. — Я бы мечтал быть с вами в сражении.

— До видзення! До видзення! Пше прашем! — дергает калека Юрека за штанину и, растягивая меха, поет: — «Из села мы трое вышли, трое первых на селе. И остались в Перемышле двое гнить в сырой земле...»

За домом Юрек вскапывает лопатой весеннюю, еще промерзшую землю. Копает яростно, стиснув зубы. Нажимает ногой, разрубает твердые комья.

— «Marsz,marsz Dąbrowski, — бормочет он сквозь слезы. — Marsz,marsz Dąbrowski!»

Срывает рубаху, остается голым по пояс. Копает.

— Юрок! — слышит голос Витька.

Поднимает голову, вытирает пот со лба.

— Чего?

— Ничего... Проводил батю?

— Проводил.

— На фронт?

— На фронт.

— Правильно... Я чего сказать хотел, Юрок... Счас Зойка по всему поселку про тебя языком своим болтала... И, например, про эту про полечку твою...

— Ну? И чего болтала? — как будто спокойно спрашивает Юрек.

— Говорит, например, сама видела в окно, как ты ее у себя дома зажимал. — Он улыбается. — Голую, говорит... А эта... полечка твоя...

— Что? — так же внешне спокойно спрашивает Юрек.

— Ничего... Смеялась, говорит...

— Где она? — взрывается Юрек и отбрасывает лопату. — Где Зойка?

Он, как был без рубахи, бежит по улице, попадая ногами в лужи.

Зойка с девками стоит в конце улицы. Увидев бегущего к ней Юрека, она сразу же срывается с места и молча несется за дома. Юрек за ней.

Догоняет ее, резко и сильно разворачивает к себе.

— Юрочка, золотой, — говорит она испуганно. — Ты чего?

— Я тебя предупреждал? — кричит он в бешенстве.— Предупреждал?

И бьет ее кулаком в ухо. Зойка отлетает в сторону и с визгом падает в лужу.

— Я тебя предупреждал? — сжимая кулаки, кричит Юрек, стоя над ней.

И слышит вдруг сзади полный ужаса голос:

— Юрек!

Оборачивается и встречает потрясенный взгляд мамы.

Юрек понуро плетется по улице. Подходит к дому. С другой стороны к дому подъезжает и останавливается телега с возчиком в парусиновом балахоне.

Мама в пальто сидит у стола и плачет. Она держит в руках толстую записную книжку в кожаном переплете. Юрек стоит на пороге. Мама поднимает на него глаза.

— Он забыл свою записную книжку, — говорит она горестным голосом. — Она приносила ему счастье на войне...

Юрек делает шаг в комнату.

— Не подходи ко мне! — вскрикивает она. — Что смотришь, волчонок? Может быть, меня тоже ударишь? Мой рыцарь!

Встает, смотрит в окно на телегу, берет со стола саквояж Зигмунта, кладет в него записную книжку. Идет с саквояжем к двери.

— Я еду на участки, — говорит она, не глядя на сына. — Меня не будет две недели. Живи, как хочешь.

Он снова вскапывает крошечный клочок земли... С хмурым, несчастным лицом. Отчаянно, с размаху вонзая лопату...

В Доме пани Комаровская сидит в кресле на своем обычном месте в центре залы. Ноги ее стоят в тазу. Зося подливает в него горячую воду из чайника. Юрек сидит рядом на табурете. У него на коленях книга в засаленном переплете. Растирая пани Комаровской ноги, Зося настороженно поглядывает на него.

— «Должно быть, Бог и Его Святая Мать по своему умыслу пожелали ослепить врага, чтобы он зашел безрассудно далеко в своем беззаконии и алчности, — читает Юрек. — Иначе мы бы не осмелились поднять саблю в этом святом месте...»

Пани Комаровская, закрыв глаза и улыбаясь, слушает эти слова, как музыку.

— Ксёндз Кордецкий! — шепчет она. — Герой... Герой...

— «Враг насмехается над нами и хочет унизить нас, спрашивая, осталось ли у нас хоть что-нибудь из наших былых доблестей. Я отвечу на это так: мы потеряли все, кроме двух вещей, и это — наши вера и честь...»

Юрек вдруг прерывает чтение, вскакивает и убегает.

Пани Комаровская открывает глаза.

— Иди за ним, — говорит она Зосе. — Мальчик только что проводил отца на кровавое сражение... Ах! Славный, отважный рыцарь! Пан Зигмунт! Он принесет победу генералу Андерсу!

В каморке Даниэля Михальского Юрек лежит на койке лицом вниз.

Зося садится рядом с ним. Кладет ему руку на голову.

— Ты сделал что-то плохое, Юрек? — тихо спрашивает она.

— Да. Плечи его вздрагивают.

— Ты не мог сделать ничего плохого, Юрек, — говорит она. — Я не верю.

— Мог.

Она обеими руками поднимает его голову и смотрит ему в глаза.

— Я попрошу Иисуса, он простит тебя. Он прощает всех.

Горбун Збышек стоит рядом с креслом и играет на скрипке.

— «Лаура, милая! Проносится ль порою пред памятью твоей блаженство прошлых дней, — поет пани Комаровская старческим голосом, — когда наедине, в беседе меж собою, мы забывали мир и чуждых нам людей...»

В зале стоят и сидят слушатели концерта — Анеля, Лещинский, официант, другие старики...

Зося и Юрек появляются на пороге.

— Слышишь меня, Юрек? Ты слышишь мой голос? — прерывает пение пани Комаровская. — Я пою для тебя, как обещала! Если бы еще этот лайдак хоть немного умел играть на скрипке...

К дверям Дома подъезжает открытый «Газ» с Птичкиным и товарищем в шляпе. И грузовик-«полуторка». В кузове сидят два милиционера с винтовками. И Тышкевич, опустив голову.

Из открытого окна Дома слышна скрипка...

Пани Комаровская рукой в кружевной перчатке манит Юрека к себе ближе и продолжает петь:

— «В беседке из цветов, под зеленью живою, где вьется по лугу, журча легко, ручей, не раз ночь крыла нас любовной пеленою в часы таинственных желаний и речей...»[2]

Птичкин, товарищ в шляпе входят в залу. Тышкевич, пряча глаза, идет за ними. Милиционеры остаются в дверях. Голос Комаровской замирает. Горбун опускает скрипку.

— Паны пришли послушать мое пение? — величественно спрашивает Комаровская. — Но сегодня я пою только для своих.

— Гражинская Анеля? Гражинская Зося? — Товарищ в шляпе обводит взглядом собравшихся. — Вы подозреваетесь в сборе и передаче шпионских сведений. Товарищ Тышкевич, переводите на язык подозреваемых.

Тышкевич, глядя в пол, монотонно переводит его слова на польский.

— Товарищ Птичкин, предъявите постановление об аресте.

Птичкин достает из планшетки лист бумаги с каким-то текстом и печатью.

— У меня сердце из железа, — шепчет горбун со слезами на глазах, — из самого лучшего железа...

Анеля и Зося делают шаг вперед. Анеля привычно убирает руки за спину.

— Юрек, — говорит Зося спокойно. — Теперь ты будешь греть воду для пани Комаровской. Не забудь.

— Нет! — кричит Юрек и закрывает собой Зосю. — Это я шпион! Я! Беккер Юрек! Арестуйте лучше меня!

— Что ж ты, Беккер Юрек? Папка твой сознательный поляк, влился в ряды Красной Армии... А ты? Нехорошо, — укоризненно говорит Птичкин и кивает милиционерам. — Берите их.

Милиционеры проходят в залу. Один из них оттаскивает Юрека. Анелю и Зосю подталкивают к дверям.

— Раны Христовы! — вскрикивает Лещинский. — Опомнитесь, люди! Что вы делаете? То же два ангела!

Товарищ в шляпе внимательно смотрит на него. Птичкин склоняется к его уху.

— Лещинский, — тихо говорит он. — Будем брать?

Товарищ в шляпе молча отрицательно качает головой.

Пани Комаровская вдруг приподнимается в кресле, ноги ее по-прежнему в тазу.

— Ты! — Она смотрит на Тышкевича. — Переведи им на русский!

И поет неожиданно вернувшимся молодым голосом:

— «Гость пришлый — гость постылый: свой польский мед мы пьем... —

[2] Адам Мицкевич. «Воспоминание».

И горбуну: — Играй! Играй, скрипач!.. И песни Польши милой охотнее поем...»[3]

Горбун плачет и играет на скрипке...

Отъезжает от Дома «Газ», за ним «полуторка» — в кузове между милиционерами сидят Анеля и Зося. Тышкевич смотрит в другую сторону.

Юрек вырывается из дверей, бежит за грузовиком...

В помещении комендатуры накурено. Стол завален бумагами. Стоят стаканы, бутылка водки, хлеб, мясо на тарелке.

Птичкин сидит за столом, пишет. Первый товарищ, тот, который производил арест, стоит над ним, через плечо читает написанное, в руке у него стакан с водкой. Второй тоже здесь, тоже со стаканом.

Шарапов стоит на стуле и укрепляет на стене плакат: «Все для фронта, все для победы!»

— ...Являясь агентом польской разведки, собирала и передавала сведения... Так, хорошо, — говорит первый товарищ. — Пиши... Признала себя виновной...

— Она ж не признала ни хрена, — говорит Шарапов со стула.

— Ничего, признает, — говорит товарищ и выпивает, — куда денется?

— Никуда, — усмехается Шарапов и спускается на пол.

Товарищ внимательно смотрит на него. Наливает водку из бутылки в стакан, протягивает ему.

— Лучше выпей, комендант. Разгони настроение.

— А что ж вы ксёндза не взяли? — спрашивает второй товарищ.

— Возьмем, — отвечает первый, — когда тетка признается. А ксёндз признается, еще кого-нибудь возьмем. Всех возьмем, кого надо. Цепочка. Классика дознания. Учитесь, пока я жив.

— Гадюшник бы этот их закрыть, — говорит Птичкин. — Всё, подписывайтесь.

Оба товарища ставят подписи под текстом протокола. Шарапов выпивает водку и тоже подписывается. Отходит к окну.

Видит, как с одной стороны улицы к комендатуре подходит Юрек, а с другой — Тышкевич.

— Мать твою! Показания доносителя не подписаны, — восклицает Птичкин.

— Сейчас подпишет, — усмехается Шарапов.

Юрек и Тышкевич сталкиваются у входа в комендатуру, перед которым стоит милиционер с наганом. Милиционер сразу пропускает Тышкевича. Тот старается не смотреть на Юрека. Входит. Но не выдерживает — оборачивается. И встречает пристальный, ненавидящий взгляд Юрека.

— Я хочу видеть Зосю Гражинскую, — говорит Юрек милиционеру.

— Куда? — толкает его в грудь милиционер. — Гуляй, парень!

Юрек отлетает от него и сразу же, сжав кулаки, бросается вперед.

Милиционер кладет ладонь на кобуру.

— Жить надоело, полячок? — И улыбается: — Да увезли уж твою Зосю.

Ночь. Страшный, тоскливый волчий вой.

Тайга. Юрек один в ночной тайге. В одной руке у него факел, в другой — ружье.

Волчьи глаза горят за деревьями. Они все ближе и ближе к нему. Юрек бросает в них факел... И теперь он виден — огромный белый волк...

Юрек вскидывает ружье, стреляет... Волк стоит и не падает... Юрек стреляет еще раз и еще... Стоит белый волк...

— Кто ты? Кто? — кричит Юрек во сне.

— Мы с тобой братья, ты и я! — отвечает голос.

Юрек просыпается, резко садится на кровати. Он спал одетый. За окнами ночь. Он — один.

Утро. Весна.

Галчонок босиком пробегает по дороге за домами, оглядывается по сторонам. Негромко свистит, заложив пальцы в рот. Вокруг — никого. Вдруг из-за поворота дороги, как из-под зем-

[3] Адам Мицкевич. «Песня филаретов». (*Пани Комаровская поет по-польски.*)

ли, возникает десятилетний Янек, тоже босой.

А на дороге уже появляется Тышкевич. Идет, легкомысленно сбивая палочкой желтые придорожные цветы. Видит впереди Янека, догоняет его, идет рядом, улыбается мальчику, на ходу гладит по светлой заросшей голове. Достает из кармана брюк конфетку в бумажке, протягивает Янеку.

На обочине дороги возле свалки стоит ржавая кровать с пружинным матрацем, подпертая вместо ножек двумя кирпичами.

Тышкевич садится на ее край, снимает с ноги ботинок, носок... Оглядывается... Мальчика уже нет... Тышкевич вытряхивает из ботинка песок, с наслаждением разминает рукой пальцы ноги... И тут сзади ему на голову набрасывают мешок из рогожи.

Юрек, Полковник, Витек. Они натягивают мешок на извивающееся тело. Завязывают снизу веревкой. Босая нога торчит из мешка.

Полковник и Витек ставят мешок, как куклу, на землю, в рост. Юрек принимает боксерскую стойку и начинает избивать мешок, осыпая его ударами, как учил Даниэль. Слышно в тишине, как вскрикивает и плачет от боли Тышкевич.

— За Зосю, — едва слышно шепчет Юрек, — за Анелю, за Даниэля... За всех!

Янек стоит рядом, разворачивает конфетную бумажку, сосет леденец. Галчонок возникает возле него. Янек вынимает изо рта блестящий зеленый леденец и сует его Галчонку в рот. Галчонок с наслаждением облизывает и возвращает Янеку...

А Юрек прыгает вокруг мешка и бьет. И наконец наносит беспощадный прямой удар. Полковник и Янек отпускают мешок. Он тяжело падает на землю.

Полковник, Витек, Юрек уходят по дороге. Впереди них идут маленькие мальчишки, передавая друг другу уже почти слизанный зеленый леденец.

— Может, развязать гада? — останавливается Витек.

— Не, гады живучие, — усмехается Полковник и косится на мрачного Юрека. — А мы сегодня вечерком у Галчихи. У нее первач будет. Потанцуем. Придешь?

— Не знаю, кореш, честно, — отвечает Юрек. — Я рассаду достал, мне картошку садить надо...

Юрек идет по улице поселка.

Пожилая тетка в косынке медленно едет навстречу на велосипеде, через плечо у нее на ремне почтовая сумка. Женщины идут за ней.

— Танцуй, — говорит она одной и достает из сумки «треугольник».

И женщина, действительно, начинает пританцовывать, протягивая руку к «треугольнику».

И снова — другой:

— Танцуй...

Или молча качает головой.

Те, кто получил «треугольник», останавливаются и сразу же разворачивают его. А кто — нет, еще долго идут за велосипедом, на что-то надеясь...

— Беккерам есть? — спрашивает Юрек. — Беккерам? Полякам?

— Танцуй, — отвечает тетка.

Юрек неумело притопывает ногами и взволнованно берет у нее «треугольник». Штамп: «Проверено цензурой».

— «Marsz, marsz Dąbrowski», — поет Юрек и моет окно тряпкой.

Он трет стекло до блеска и через плечо, улыбаясь, поглядывает на стол. На нем лежит нераспечатанный «треугольник».

Через окно он видит, как в конце улицы появляется телега с возчиком. За его спиной сидит мама. Юрек быстро берет со стола «треугольник» и прячет в карман, выходит.

За домом Юрек без рубахи с лопатой в руке. Делает ямки в разрыхленной земле, берет из лежащей на земле тряпки картофельную рассаду и вставляет в ямку. Трамбует землю лопатой. Улыбается, напевает:

— «Słuchaj jeno, pono nasi, biją w tarabany».

В комнате мама устало сидит у стола. Саквояж стоит у ее ног.

Тихо входит Юрек и виновато останавливается на пороге.

Мама смотрит на него, молчит. Он подходит к ней, встает на колени, стас-

кивает с нее сапоги. Вдруг обнимает ее ноги, заглядывает ей в глаза.

— Роды были тяжелые, — говорит она, — зубы драла... аппендицит резала... Ребеночек умер... Дифтерия...

Она молча кладет ему руку на голову, вздыхает. Целует его в голову.

— Мама, — говорит он. — Что бы ты сейчас хотела больше всего на свете?

— Чтобы из тебя вырос человек, а не волк.

— Нет, а еще больше?

Она внимательно смотрит ему в глаза.

— Юрек! Мерзавец! Отдавай письмо!

Юрек улыбается, достает из кармана «треугольник», протягивает ей. Она целует письмо, осторожно разворачивает его.

— «Пани моя»... — читает она и плачет. — Пани моя!

Она снова прижимает письмо к губам. Начинает читать. Вслух.

— «Пани моя! Лагерь наш на берегу одной русской реки. Название тебе ничего не скажет, да и все равно — цензура вымарает. Но ты бы посмотрела, любимая моя, как здесь изменились за это время наши. Ведь есть же совсем мальчишки. Я-то старый солдат, для меня война — хорошая знакомая. А они же никогда не нюхали пороха. Но я вижу, они все уже готовы драться... — Она на мгновение прерывает чтение и встречает зачарованный взгляд сына. — Все с утра до ночи занимаются строевой подготовкой, а я организацией госпиталя. Скоро будем принимать присягу, и тогда сразу на фронт, — продолжает она. — Знаешь, что я вспоминаю все это время? Как я первый раз увидел тебя в Праге, когда ты выбежала из университета. Такая красивая, такая...»

Мама замолкает.

— Читай, мама, читай, — просит Юрек.

— Ну, там дальше про меня. — Она молча прочитывает несколько строк и заключает: — «Целую тебя, Марыся. Береги себя...» Всё.

— Как всё? — разочарованно спрашивает Юрек. — А про меня?

Она молчит. Он встает с колен.

— Мама! Почему?

— Потому что он знает, что ты посмел ударить девочку, — говорит она. — Я написала ему. Мы никогда не скрываем друг от друга ничего. Даже самое плохое.

Мгновение он смотрит на нее с обидой и гневом.

— Ты... Ты предала меня! — кричит он. — Ну всё! Тогда всё!

Юрек выбегает из комнаты, с силой хлопнув дверью. Мама сидит, печально опустив голову. Он снова врывается в комнату, кричит:

— И буду бить! Всех! Всегда!

Вечер. Убогий домишко на самом краю поселка. Окна закрыты ставнями, в щели пробивается свет. У калитки курит пожилая женщина, похожая на цыганку. Встречает парней и девок. Они, воровато оглядываясь, быстро суют ей в руку деньги и идут в дом.

Безногий стоит на своих обрубках на столе и растягивает гармошку.

— «Ночь надвигается, фонарь шатается, свет проливается в ночную тьму, — поет он, — я неумытая, тряпьем прикрытая и вся разбитая едва брожу. Купите бублички, горячи бублички, гоните рублички сюда скорей!..»

Горят свечи. Тесно, накурено. Бутыль самогона на столе, стаканы. Хмельные молодые лица. Сидят на скамьях, на деревянном диване. Парни щупают девок. Девки хихикают, отталкивают от себя их руки.

В углу — на маленьком столике — картежная игра. Засаленные карты смятые бумажные рубли...

Галчонок стоит за спиной у Полковника и с восторгом следит за его действиями. Полковник выигрывает, шлепает картами, придвигает к себе деньги, пьет.

Юрек, заметно пьяный, тоже здесь. Он бросает карты, встает, пошатываясь, подходит к столу. Наливает себе самогон в стакан, чокается с Витьком, пьет.

— Витек! Кореш! — кричит он. — Скажи, кому в морду дать?

— Китайцам, Юрок! На третий участок китайцев привезли. Все косые!

— Калмыки, а не китайцы, дура! У них у всех ножи!

Полковник поднимает с дивана рыжую здоровую девку и, обхватив ее, танцует с ней фокстрот.

— «И в ночь ненастную меня, несчастную, торговку частную, ты пожалей, — поет калека. — Отец мой пьяница, он этим чванится, он к гробу тянется, но все же пьет. Сестра гулящая, а мать пропащая, а я курящая, глядите, вот...»

На этих словах открывается дверь. На пороге Зойка и ее подруга. Все смеются. Зойка сразу встречает пьяный взгляд Юрека и испуганно пятится назад.

— Зойка! Шалава! — кричит Витек. — Не боись! Юрок сейчас добрый.

Зойка, не отводя взгляда от Юрека, пробирается к дивану, садится.

— Я добрый, — говорит ей Юрек. — Извини.

И тяжело опускается рядом с ней на диван.

— Юрочка, — говорит она, — мне ее так жалко, полечку твою. Ей-богу!

Он молча смотрит на нее. И вдруг хватает за руку.

— Пойдем... потанцуем...

Они встают с дивана. Он неумело обнимает Зойку и пытается передвигать ноги в ритме фокстрота. Но у него это плохо получается.

— Медленное давай, — просит Зойка калеку. — Душевное.

— «За Байкалом по сибирским тайгам возвращался с плена я домой, — гармонист играет танго, — утомленный, но шагал я бодро, оставляя след в степи чужой...»

Зойка обнимает Юрека — она «ведет». Он кладет ей голову на плечо.

— «Аникуша, Аникуша, если б знала ты страдания мои!»

Юрек вдруг останавливается. У него кружится голова, его шатает. Он всхлипывает. Зойка тащит его к выходу.

— «Ну как я мог забыть тебя, мою родную! Счастье мое вновь с тобою одной! — поет калека. — Аникуша, Аникуша, снова мы в любви, красивой и святой!»

Они стоят в темноте за плетнем. Юрек обнимает Зойку, расстегивает у нее на груди кофточку.

— Дай, — бормочет он, — дай...

Наконец ему удается достать одну ее грудь. Зойка улыбается, шепчет:

— Дурачок... Не спеши... Завтра...

Прячет грудь, застегивает кофточку. Ведет его по улице.

Утро. Юрек просыпается на кровати. Одетый. Тупо смотрит вокруг. Он один. Встает, зачерпывает кружкой воду из ведра. Пьет с похмельной жадностью. Замечает записку на столе. Читает: «Я уехала на вызов. Не смей пить. Мама».

Мотает головой, выливает на себя воду из кружки.

Стук в окно. Он подходит, открывает. За окном Витек.

— Юрок! — кричит он. — Атас! Полковник повестку получил.

С криком, с хохотом несутся по тайге те, кто вчера был у Галчихи. И, конечно, Полковник, Витек, Зойка... Юрек на бегу встречает ее взгляд, смущенно отводит глаза...

Лесное озеро блестит впереди за деревьями...

Небо над Низкими Бескидами безмятежно чистое. Голая бесстыжая орава, поднимая сверкающие брызги, бросается в воду...

Один только мальчик остается на берегу. Сильные молодые руки вдруг подхватывают его и несут. Он бьется, вырывается...

— Как тебе не стыдно, пан Монтигомо Ястребиный Коготь? Все умеют плавать, а ты нет! Кем же ты вырастешь?

И, как щенка, раскачав, раз-два, раз-два, плюх — на глубину...

— Похмелись, Юрок, спасешься!

Полковник скалится всеми своими металлическими зубами, протягивает Юреку стакан и огурец. А сам, запрокинув голову, пьет из горлышка бутыли. Скидывает рубаху, снимает брюки, остается в длинных черных трусах. Юрек пьет и, глядя на него, тоже раздевается.

— Купнемся в последний! — кричит Полковник. — В родной водичке! И бить врага! И танки наши быстры!

Он ныряет с берега. И Юрек за ним. А в метре от него Зойка скидывает туфли и тоже бросается в воду, как была, в платье...

Он открывает глаза. Вокруг — бесцветный, равнодушный подводный мир. Выставив вперед руки, он погружается все глубже... все ближе дно...

— А может, и не надо бороться? Зачем? — слышен голос взрослого человека. — Просто остаться здесь? Навсегда? Не быть...

Юрек шумно выныривает. Впереди, поднимая брызги, бьют по воде сильные Зойкины ноги. Она плывет к берегу и оглядывается на него. Он — за ней.

Вылезает на берег, прыгает на одной ноге, чтобы вылить воду из уха. Зойки нет. Но шаги ее шуршат в прибрежных зарослях. Отводя от лица ветки, он продирается следом.

— Здесь я... слепой? — слышит он ее тихий голос.

Она, голая, сидит под деревом и обмахивается веером, когда-то купленным у Анели, и смотрит на него.

— Ну? — говорит она. — Ты сыми трусики-то... Сыми... Зачем они тебе?

Ее платье висит на суку, сушится. Рядом висят его трусы.

А они безмятежно лежат под деревом на траве. Голова Юрека на ее голой груди. Он поднимает вверх руку, смотрит на нее. Рука — в крови.

— Что это? — удивленно спрашивает он.

— Клюква, — тихо смеется она. — Кровь, дурачок. А ты думал, Зойка — шалава? Обои мы с тобой целки... Юрочка... полячек мой...

Она берет его голову в руки, смотрит ему в глаза...

— Юрок! Юрок! Истошный крик летит к ним из-за деревьев.

Он бежит вдоль озера по берегу. И останавливается.

Полукругом славянские и раскосые лица. Местные и калмыки. Все в каком-то оцепенении смотрят вниз.

На траве в крови лежит Полковник, подтянув ноги к груди. Одной рукой он держится за голый бок, из которого торчит нож. Витек горестно стоит возле него на коленях и плачет.

Юрек обводит взглядом лица калмыков.

— Кровь... — шепчет он. — Кто? Кто?

Рука Полковника падает на землю, он вдруг переворачивается на спину, лицом к небу, глаза его стекленеют.

— Кто? — бешено кричит Юрек.

И бросается на калмыков. Сбивает с ног одного, другого... Падает на калмыка и бьет кулаком в лицо, все сильнее и сильнее, все страшнее... Перед ним, очень близко, разбитое лицо и несчастные раскосые глаза... Его оттаскивают, а он все поднимает и опускает кулак...

— Потом ему казалось, что он слышал тогда, как тот шептал, захлебываясь кровью: «Я такой же, как и ты... Я такой же...»

Юрек, спотыкаясь, с безумным лицом, бредет по дороге, ведущей из тайги в поселок. Шарапов идет навстречу. Замедляет шаги, смотрит на него.

— Ты что это? Дрался? — спрашивает он. — Не надо, не дерись, сынок. Все равно ничего не докажешь. Никому. — Он идет дальше, останавливается, оборачивается. — Передай маме, она очень красивая, — говорит он и уходит в тайгу.

Идет, потом останавливается. Достает из кармана пистолет, щелкает взводом, прикладывает дуло к виску... Выстрел...

Но Юрек этого не слышит. Он стоит на коленях перед большим деревом и смотрит на свои руки в засохшей крови.

— Не хочу быть волком! — кричит он и бьет кулаком по стволу дерева. — Не хочу быть волком! Не буду волком!

— «На закате это было. Тьма уже окутала окрестности, лишь костел пламенел в последних лучах солнца, — читает пани Комаровская, глядя в лорнет на страницы книги. — Видя это, опустились люди вокруг стен на колени, и бодрость влилась в сердца...»

Она сидит в своем кресле. Юрек стоит перед ней на коленях и подливает воду из чайника в таз. Потом начинает растирать ее ступни. Она ворчит:

— И что за руки у мальчишки! Вот у Зоси были... как у ангела! — И про-

должает читать: — «Тем временем на башнях зазвонили, начинался «Angelus»...»

По дороге в тайге едет открытый «Газ». Рядом с водителем Птичкин, на заднем сиденье первый товарищ в шляпе. За «Газом» едут две «полуторки» с милиционерами и телеги с возчиками из местных.

Юрек и горбун стоят у окна. Збышек протягивает к Юреку руку.

— Смотри, Юрек, — говорит он, — в комнате у Зоси было...

На ладони у него кустик брусники, но не засохшей, а чудесно живой. Он перекладывает бруснику в подставленные ладони Юрека. А сам отворачивается к окну и видит подъезжающие к Дому грузовики и телеги...

— Мое сердце из железа, — шепчет он с ужасом, — из железа... из железа...

Милиционеры прыгают на землю из грузовиков.

Из всех окон Дома на них смотрят старики...

В залу входят Птичкин и товарищ в шляпе, за ним идет Тышкевич. Он встречает взгляд Юрека и сразу же испуганно отводит глаза.

Здесь уже ксёндз Лещинский, официант... Вползают старики...

— Граждане поляки, — говорит Птичкин, и Тышкевич переводит его слова. — По решению областного исполкома Совета депутатов трудящихся данный Дом для престарелых закрывается... в связи с отдаленностью от населенных пунктов...

— А мы? — беспомощно спрашивает официант. — Как же мы, пан...

— Комендант... — подсказывает Тышкевич.

— Поясняю, — говорит Птичкин. — Ваш контигент будет распределен по другим престарелым домам области. Причин для беспокойства нет.

И вдруг громкий голос пани Комаровской:

— «Ксёндз Кордецкий запел, и вся толпа подхватила молитву. — Глядя в книгу, она поднимает вверх руку. — Шляхта и солдаты, стоявшие на стенах, присоединили свои голоса; большие и малые колокола вторили им, и казалось, вся гора поет и гудит, как огромный орган, чьи звуки несутся на все четыре стороны света...»

Юрек и горбун выносят из Дома кресло пани Комаровской, ставят его в кузов полуторки.

Милиционеры и возчики тащат из Дома жалкий скарб, закидывают его на телеги. Старики помогают друг другу идти.

Пан Лещинский ведет босую пани Комаровскую. Она в длинном платье, шляпе и с лорнетом в руке.

Горбун, стоя в кузове, помогает ей подняться, усаживает в кресло.

Юрек сзади тянет Лещинского за руку. Ксёндз оборачивается.

— Что, Юрек? — ласково спрашивает он.

— Я хочу любить Бога, пан ксёндз, — вдруг говорит Юрек. — А Бог будет меня любить? Я ведь сделал много плохого.

Ксёндз внимательно смотрит на Юрека.

— Бог тебя уже любит, сын мой.

И идет к грузовику.

Птичкин, садясь в «Газ», смотрит на него, потом на товарища в шляпе. Вопросительно.

— Да, да... Молчит, проклятая баба, — вздыхает тот. — И молится. Ничего, есть еще одно средство. Через девчонку ее будем на нее воздействовать. Надеемся, будет результат.

В Доме открыты окна, распахнуты двери. Стоит Юрек, смотрит, как скрываются в тайге телеги со стариками.

Старая седая лошадь вдруг выходит из-за Дома...

Юрек опускается на колени, разрывает руками землю, достает из-за пазухи кустик брусники, сажает его в ямку...

Ночь. Кладбище. Кресты.

Белый волк медленно спускается с пригорка и растворяется во тьме.

— Волк перестал выть по ночам и исчез, как будто его и не было никогда... — звучит голос взрослого человека. — А может, и на самом деле — не было...

Кладбище заносит снегом...

— Отец присылал маме письма... Писал, что идут бои, что ему пришлось вспомнить свою старую профессию пулеметчика и оборонять госпиталь. И за это сам генерал Поплавский вручил ему перед строем Крест Грюнвальда...

Снег тает... Кладбище... Деревья покрываются листьями... Желтеют цветы...

— А потом письма перестали приходить...

Паровозик движется на нас по рельсам одноколейки.

Юрек и Витек в распахнутых на груди рубахах, надутых ветром, стоят в клубах дыма на раме автосцепки и счастливо орут что-то. Машинист, высунувшись из окна, размахивает рукой и тоже орет:

— Победа, еб вашу мать! Победа! Победа, еб вашу мать!

Дед-сторож в валенках и зимней шапке стоит на пороге будки по стойке смирно, подняв одну руку, как пионер, а другой вливая в себя самогон из бутылки.

— Хороша перцовочка! — кричит он машинисту.

Маленькие, большие... Галчонок, Янек... Взрослые — русские, поляки... Все бегут по улице... Плачут... смеются... целуются... пьют...

Кто-то палит вверх из ружья...

Здоровенный мужик, голый по пояс, стоит посреди улицы. На его могучей спине на одной лопатке татуирован синий профиль Сталина, на другой — Ленина. Он двигает мускулистыми руками так, что лопатки сходятся. И тогда Сталин горячо целует Ленина.

Зойка бежит по улице, тащит за руку Юрека. Лицо у нее взволнованное.

— Ты чего? — недоуменно улыбается Юрек. — Ты чего, Зой? Куда?

— Бежи, бежи, говорю! — не останавливается она. — Там увидишь!

По улице навстречу смеющимся, плачущим, пьющим идет Зося.

На ней гимнастерка, которая велика ей на несколько размеров и поэтому выглядит, как платье. Ноги ее, израненные дорогой, босы. Но при этом она очень оживлена и лукаво посмеивается, встречая взгляды людей.

Юрек беспомощно смотрит на Зою... Она плачет...

А он начинает идти за Зосей, не окликая ее.

Вдруг она оборачивается и глядит на него.

— Зачем ты идешь за мной, мальчик? — спрашивает она.

Вынимает из кармана зеркальце, дешевенькую губную помаду в белом тюбике и, глядясь в зеркальце, подкрашивает губы...

И, очень довольная собой, снова оглядывается на Юрека...

Кладбище. Кресты.

Юрек лежит на могиле Даниэля, обняв руками зеленый холмик.

— А-а-а! — кричит он. — А-а-а!

И замолкает. Тишина. Тело его сотрясается от рыдания.

— «Что же сделать с этим миром, чтобы он был другим?» — наверное, думал я тогда. И давал себе клятву... Давал себе клятву...

В комендатуре за столом сидят офицер НКВД и Птичкин.

Перед столом стоит, не в силах сдержать улыбку, горбун Збышек.

Офицер рассматривает его паспорт, передает Птичкину. Тот отмечает в списке, возвращает паспорт Збышеку.

— До видзення... До видзення... Дранг нах Польша... — раздраженно говорит офицер и кричит: — Следующий!

Перед входом в контору вытянулась очередь. Среди них мама и Юрек...

Офицер НКВД берет красный паспорт у счастливого Тышкевича. Поднимает на него глаза.

— Гражданин! Не получается. Вы ведь белорус. Согласно пятому пункту вашего паспорта.

— Да нет же, я поляк, — улыбается Тышкевич. — Это же так... Просто случайность! Я поляк! А кто же? Товарищ комендант, скажите, прошу вас!

— Товарищ капитан прав, гражданин Тышкевич, — говорит нехотя Птичкин. — Возврату на польскую тер-

риторию подлежат лица исключительно польской нации...

— Следующий! — кричит офицер.

— Но я же поляк! Я поляк! Я поляк! — повторяет Тышкевич и плачет.

— Теперь мне иногда кажется, — говорит голос взрослого человека, — что все было именно так, как мне кажется...

Что это? Где?

Варшава! Прага! Вокзал!

Что это за мир? Новый, шумный, странный. И, главное, полный фантастической, невероятной жратвы.

Окорока, колбасы, сыры, белый хлеб, пироги, помидоры...

А крестьяне подвозят еще и еще, телеги скрипят рессорами от «студебеккеров».

Над большими кастрюлями пар — бигос, фляки... Шум, гам. Кричат продавцы газет: «Народная газета»! Обращение премьер-министра Миколайчика!»

Сомнительные типы предлагают американские сигареты, чуингам.

Толпа. Много военных. Здоровые, рослые парни с преждевременно повзрослевшими лицами. Одежда полувоенная, полуштатская, полунемецкая, полусоветская. Девушки с высоко взбитыми коками и локонами.

Юрек таращится на них, как будто он с другой планеты. Брюки у него заправлены в сапоги в гармошку, из-под кепки выбивается чуб. Не выдержав, он замирает у лотка с белым хлебом, глядит на маму. Она достает из тайного места деньги.

Он берет хлеб, как драгоценность, разламывает, отдает часть маме и вгрызается зубами в прекрасную свежую мякоть.

Идет и ест, ест... И смотрит по сторонам...

Все стены обклеены листочками, записочками. Все ищут друг друга, все просят передать, что они живы... что они выжили... Там, где выжить было невозможно...

В Сибири... В Средней Азии... На Урале... В Освенциме... В Майданеке... В Будзыне... В Треблинке... В Плашуве... В Собиборе...

Они останавливаются. Мама прикрепляет к стене свою записочку: «Жена и сын Беккеры ищут доктора Зигмунта Беккера. Если кто-нибудь знает, где он, передайте: мы живы, мы в Варшаве».

— Мама! — отчаянно кричит Юрек.

Он показывает ей в толпу. Там, возвышаясь над всеми, идет человек в военной форме, с усами. Отец.

Юрек бежит к нему с куском хлеба в руке.

— Папа! — кричит Юрек. — Мы не сдохли! Мы не сдохли!

И бросается к нему и повисает у него на шее, как ребенок.

Отец целует его, плачет и смотрит на маму...

И тут порыв ветра вдруг срывает со всех стен все листочки со словами мольбы, привета, надежды и поднимает их в небо...

Белая туча листков летит, летит в небе...

И уже внизу — сегодняшняя Варшава...

А листки со словами из прошлого поднимаются все выше и выше... Так высоко, чтобы их могли прочитать благодатные ангелы родины...

И засмеяться... И заплакать...

Аннотации научных статей

Зара Абдуллаева. Большие и малые

На материале фильма Бакура Бакурадзе «Охотник» автор статьи исследует уникальный стиль молодого режиссера, его эволюцию как автора и художника. По мнению критика в «Охотнике», знаковом для режиссера произведении, нет ни подражания, ни особой местной специфичности или экзотики, а есть универсальный сюжет, зрелая режиссура, конкретность кинематографической материи, прозрачность, лишенная ясности. Анализируя мотивы сосуществования в картине природного и человеческого начал, критик также отмечает, что эти категории здесь понимаются как единство, рождают не конфликт, а притяжение.

«Охотник», Бакур Бакурадзе, эволюция, универсальный сюжет, природное и человеческое начала

Елена Стишова. Venceremos!

Статья посвящена документальной картине Виталия Манского «Родина или смерть». Анализируя ряд смыслов, скрытых в этом амбициозном документальном полотне, видимые идеологические, политические и социальные аспекты жизни на Кубе, ментальность кубинцев, связь между прошлым и настоящим, а также проводя параллели с периодом советской власти в России, критик признает, что полувековой опыт социализма не истребил пассионарной энергетики кубинского народа. В честном реализме, торжествующем в этой картине над концептуальным замыслом, автор статьи видит глубокое жизнеутверждающее и гуманистическое начало.

«Родина или смерть», Виталий Манский, идеологические аспекты, опыт социализма, пассионарная энергетика, гуманистическое начало

Игорь Сукманов. Фемина торжествующая

Исследование материи картины «Портрет в сумерках» Ангелины Никоновой приводит автора к выводу о ее глубине и актуальности — как формальной, так и смысловой. Это новаторское для российского кино произведение феминистского искусства являет собой провокацию, причем не случайную, а осознанно полемичную, представляющую абсурдность маскулинного миропорядка. Критик считает оправданным сравнение Никоновой с такими радикальными фигурами, как Урсула Антоняк и Андреа Арнольд, своими резкими, порой отталкивающими работами бросающими вызов доминирующей эстетике кино, ассоциирующейся с мужским взглядом.

«Портрет в сумерках», Ангелина Никонова, феминистское искусство, провокация, маскулинный миропорядок

Зара Абдуллаева. Различение

Рецензия посвящена анализу картины «Безразличие» Олега Флянгольца, премированной на фестивале «Кинотавр». Анализируя специфическую «двойную оптику» картины, автор статьи отмечает мастерство, с которым режиссер конструирует преломленную реальность, заманивая зрителя в ловушку двойного оптического обмана, в иллюзию присутствия/отсутствия; а также ощущение погружения в карнавальную стихию, пропитывающую саму ткань фильма.

«Безразличие», Олег Флянгольц, «двойная оптика», преломленная реальность, карнавальная стихия

Наталья Сиривля. Завтра будет хуже, чем вчера

Автор рецензии анализирует проблематику, стилистику и формальное построение новой картины Владимира Котта «Громозека». Критик отмечает некоторую «аттракционность» картины, условность вневременного «постсоветского» пространства, созданного в фильме режиссером, а также его особую увлеченность деталями и формальными решениями, которые в итоге выходят на первый план,

перекрывая собой психологические аспекты поведения героев и создавая эффект холодного остранения.

«Громозека», Владимир Котт, «Аттракционность», формальное построение, условность пространства, психологические аспекты, остранение

Ольга Шакина. Синдром третьего фильма

Рассматривая картину «Бедуин» Игоря Волошина в контексте творчества молодого режиссера, яркого представителя новой русской волны, автор статьи отмечает специфику и изменчивость режиссерского стиля: смешение разных жанровых приемов, «кочевание» из одной эстетики в другую, экспериментаторство, сочетание «интуитивного» и «рационального» методов. Признавая эстетические и формальные достоинства картины, критик, тем не менее, видит в ней отступление режиссера от прежней бурной визионерской стилистики.

«Бедуин», Игорь Волошин, новая русская волна, смешение жанровых приемов, экспериментаторство, визионерская стилистика

Анжелика Артюх. Идеологическая комедия

Подробно анализируя картину Авдотьи Смирновой «Два дня» и рассматривая ее в контексте традиционного жанра «ромком», автор статьи выводит ряд особенностей, выделяющих новую работу режиссера на фоне прочих произведений данного жанра в российском кино. Автор предлагает рассматривать картину Смирновой как своего рода «русский радикальный ромком». Отмечая, однако, постепенное упрощение радикализма изначального замысла за счет минимализации сюжета и актерских задач, автор признает наличие в картине важных смысловых аспектов, касающихся актуальных проблем российского общества, его идеологии.

«Два дня», Авдотья Смирнова, ромком, упрощение радикализма, минимализация сюжета, актуальные проблемы общества, идеология

Тамара Дондурей. Обстоятельство времени

Предмет анализа — короткометражная работа «Незначительные подробности случайного эпизода» Михаила Местецкого. Автор статьи рассматривает новую работу режиссера в контексте классического онтологического мотива остановки поезда, ставшего бродячей метафорой существования, застревания в пространстве на границе между прошлым и будущим, сном и явью, желаемым и действительным. Раскрывая многочисленные смыслы, аллюзии и интерпретации, заложенные в этой построенной на гиперболах сюрреалистической картине, критик утверждает глубину и эстетическую зрелость данного произведения, полноценного высказывания молодого режиссера.

Михаил Местецкий, мотив остановки поезда, граница между сном и явью, эстетическая зрелость, аллюзия

Елена Паисова. Болт

Статья посвящена анализу короткометражной картины Михаила Сегала «Мир крепежа», премированной на кинофестивале «Кинотавр». Автор статьи исследует процесс актуализации такой классической и уже тривиальной темы, как брак и семейное благополучие, а также утверждение новых поведенческих схем и психологических мотивировок современного человека на материале короткометражного кино, гротескного, сюрреалистичного, анекдотичного, и тем не менее чрезвычайно правдивого.

«Мир крепежа», Михаил Сегал, актуализация классической темы, поведенческие схемы, мотивировки, гротеск, анекдотичность

S U M M A R Y

«The new gentle»
The director's shift that is the shift of a world picture.
Round table talk. Sochi-2011.

Alexander Rodnyansky
The young: bourgeois view of the world
Conversed by Fyodor Bondarchuk. Sochi-2011.

Nina Zarkhi — Alexander Mindadze
Judged fairly
Sochi-2011: competition.

Zara Abdullayeva
The big and the small
Review of Bakur Bakuradze's THE HUNTER (Russia).
Basing on Bakur Bakuradze's THE HUNTER the author explores the unique style of the young director, his evolution as a filmmaker and artist. The author argues, that in this remarkable film there is no imitation or peculiar local specifics and exotics, but a universal subject matter, mature helming, concrete cinema stuff, transparency though devoid of clarity. Analyzing motives of coexistence in the picture of both — natural and human fundamentals, the critic also marks that these categories are assumed as unity and evoke not a conflict, but mutual attraction.
THE HUNTER, Bakur Bakuradze, evolution, universal subject matter, natural and human fundamentals

Elena Stishova
Venceremos!
Review of Vitaly Mansky's PATRIA O MUERTE (Russia).
Vitaly Masky's documentary PATRIA O MUERTE is investigated. Analyzing some hidden motives, visible ideological, political and social aspects of life in Cuba, Cubans' mentality, connection between the past and the present and making parallels with the period of the Soviet power in Russia, the critic admits, that the semicentennial experience of Socialism didn't extricate passionate energetics of the Cuban people. The author sees deep, vital and humanistic principles in the honest realism prevailing over conception in this film.
PATRIA O MUERTE, Vitaly Mansky, ideological aspects, experience of Socialism, passionate energetics, humanistic principle

Igor Sukmanov
Femina triumphant
Review of Angelina Nikonova's TWILIGHT PORTRAIT (Russia).
Analyzing Angelina Nikonova's TWILIGHT PORTRAIT the author arrives at the conclusion about its depth and actuality — both formal and notional. This innovative for Russian cinema work is a polemical provocation representing absurdity of the masculine world order. The author considers justified Nikonova's comparing to Ursula Antoniak and Andrea Arnold whose rough and sometimes repulsive works challenge domineering film aesthetics associated with the male look.
TWILIGHT PORTRAIT, Angelina Nikonova, feminist art, provocation, masculine world order

Zara Abdullayeva
Differance
Review of Oleg Fliangolts' INDIFFERENCE (Russia).
The review of Oleg Fliangolts' INDIFFERENCE, prize-winner of the Kinotavr film festival. Analyzing specific twofold optics of the picture, the author marks mastery of the helmer constructing refracted reality luring the viewer into a trap of double optical delusion, into illusion of presence/non-presence; also impression of plunging into carnival elements, impregnating the very texture of the film.
INDIFFERENCE, Oleg Fliangolts, twofold optics, refracted reality, carnival elements

Natalya Sirivlya
Tomorrow will be worse than yesterday
Review of Vladimir Kott's GROMOZEKA (Russia).
Range of problems, stylistics and formal composition of Vladimir Kott's GROMOZEKA are investigated. The critic marks certain attraction nature of the picture, conventionality of atemporal post-Soviet space, created by the helmer, as well as his peculiar keenness on details and formal tricks which finally step out on the forestage overshadowing psychological aspects of the characters' behavior and giving the effect of cool defamiliarization.
GROMOZEKA, Vladimir Kott, attraction nature, formal composition, conventionality of space, psychological aspects, defamiliarization

Olga Shakina
Third film syndrome
Review of Igor Voloshin's THE BEDOUIN (Russia).
Viewing Igor Voloshin's THE BEDOUIN in the context of the young filmmaker's creation as the bright representative of the Russian new wave, the author marks specifics and volatility of the helmer's style: mixture of different genres, roaming

from one aesthetic into another, experimentation, combination of intuitive and rational methods. Admitting aesthetical and formal qualities of the picture, the critic nonetheless marks it as the helmer's retreat from earlier violent visionary stylistics.

THE BEDOUIN, Igor Voloshin, Russian new wave, mixture of different genres, experimentation, visionary stylistics

Angelika Artyukh

Ideological comedy

Review of Avdotya Smirnova's TWO DAYS (Russia).

Considering Avdotya Smirnova's picture TWO DAYS in the context of traditional genre romcom, the author singles out some peculiarities, setting off the helmer's work against the background of other films of the same genre in Russian cinema. The author suggests that it should be noted as a «Russian radical romcom» sui generis. Anyhow marking gradual simplification of radicalism of initial intention at the expense of minimalization of subject matter and actors' tasks, the author admits the presence of important semantic aspects concerning actual problems of Russian society and its ideology.

TWO DAYS, Avdotya Smirnova, romcom, simplification of radicalism, minimalization of subject matter, actual problems of society, ideology

Direct oration

Excerpts from the festival press conferences.

Irina Lyubarskaya:

«Shorts are the best trainer»

Conversed by Elena Stishova. Sochi-2011: Kinotavr. Shorts competition.

Tamara Dondurei

Modifier of time

Review of Mikhail Mestetsky's INSIGNIFICANT DETAILS OF THE ACCIDENTAL EPISODE (Russia).

Mikhail Mestetsky's short INSIGNIFICANT DETAILS OF THE ACCIDENTAL EPISODE is treated. The work is considered in the context of the classical ontological motive of a train's stop which became a vagrant metaphor of existence, jam-up in space on the border between the past and future, dream and reality, desideratum and real. Disclosing multiple semantic allusions and interpretations walled up in this surrealistic picture based on hyperboles, the author states the depth and aesthetic maturity of the director's message.

INSIGNIFICANT DETAILS OF THE ACCIDENTAL EPISODE, Mikhail Mestetsky, motive of a train's stop, border between dream and reality, aesthetic maturity, allusion

Elena Paisova

Bolt

Review of Mikhail Segal's FASTENER SOLUTIONS (Russia).

The Kinotavr film festival prize-winner FASTENER SOLUTIONS by Mikhail Segal is considered. The author treats the process of actualization of such classical and even trivial theme as marriage and family well-being as well as validation of new behavioral schemes and psychological orientations of a contemporary man through the means of short films — grotesque, surreal, anecdotal and nevertheless extremely truthful.

FASTENER SOLUTIONS, Mikhail Segal, actualization of classical theme, behavioral schemes, orientations, grotesque, anecdotal

Andrei Smirnov

Golden time for life

Conversed by Victor Matizen.

Denis Dragunsky

To catch «Zoroaster»

Personal rubric.

Oleg Berezin

Modeled on perpetuum mobile

Conversed by Daniil Dondurei.

Ksenia Leontyeva

How to sell a movie in Russia

Specialists of Nevafilm Research Company Oleg Berezin (general manager) and Ksenia Leontyeva (general analyst) discuss the problems of film distribution in Russia.

«Let's go to cinema!» — gone forever

Cinema viewers in the web.
Round table talk.

Pavel Finn, Jerzy Hoffman

My Siberia

A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал ДТВ)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Редакторы сайта www.kinoart.ru Анастасия Дементьева, Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 22.09.11. Подл. к печати 5.10.11
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 12823. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2011

ТНТ
с понедельника
по четверг
20:00
УНИВЕР
НОВАЯ
ОБЩАГА
Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на [illegible] вещание
телевизионного вещания Серия [illegible] 03.06.2010
выдана Росохранкультуры. Реклама

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.ДОЛИНА, Т.ДОНДУРЕЙ, Л.КУЗЬМИНОЙ, М.ЛЮБОВИЧА, Д.МЕДВЕДЕВА, Н.СПУТНИЦКОЙ, А.ТУЧИНСКОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**
Кинофорум в Санкт-Петербурге

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**
МОСКВА-2011

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**
СЭМ ПЕКИНПА
ВЕРНЕР ХЕРЦОГ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**
Карловы Вары—2011
Локарно-2011
Москва-2011. Документальная программа

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**
БЕЛА ТАРР
СВУН

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**
Медиа Форум на ММКФ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**
Инга Оболдина, Сергей Ольденбург-Свинцов, Дмитрий Лемешев, Анастасия Арышева. МОТ НЭ
Оатто Лаптэ. НИКТО НИГДЕ

2 0 1 1